
JACOB BURCKHARDT
DER
CICERONE
ZWEITER THEIL
III.
8. Auflage.



DER CICERONE

ACHTE AUFLAGE

II.

MITTELALTER UND NEUERE ZEIT

III. ABSCHNITT: MALEREI

DER CICERONE

EINE ANLEITUNG ZUM GENUSS DER KUNSTWERKE ITALIENS

VON

JACOB BURCKHARDT

Haec est Italia diis sacra.
Plinius H. N.

ACHTE AUFLAGE

UNTER MITWIRKUNG VON C. v. FABRICZY UND ANDEREN FACHGENOSSEN BEARBEITET

VON

WILHELM BODE

II.

MITTELALTER UND NEUERE ZEIT

III. ABSCHNITT: MALEREI.



LEIPZIG UND BERLIN
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1901.

Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

III. MALEREI.

Die Geschichte der christlichen Malerei beginnt mit den Gemälden der Katakomben, in denen uns Denkmale dieser Kunst vom 1. bis ins 8. Jahrh. erhalten sind. Die der Umgegend von Rom sind unverhältnissmässig bedeutender als die von Albano, Neapel und Syrakus. Die Katakomben von Chiusi, Manfredonia, Pozzuoli, die jüdischen von Venosa in der Basilicata, die von Palermo und Malta enthalten nur Inschriften, aber keine Gemälde. Ausser den genannten besitzt Italien keine Katakomben. Das Museo Cristiano des Laterans enthält eine kleine Sammlung guter Copien einzelner römischer Katakombenfresken. In Rom sind die von San Callisto am leichtesten zugänglich (von G. B. de Rossi in dem Prachtwerk Roma Sotterranea, 3 Bde., ausführlich beschrieben). Die ältesten und interessantesten Malereien enthalten die Katakomben von S. Domitilla (auch SS. Nereo ed Achilleo genannt) an der Via Ardeatina und die von S. Priscilla an der Via Salaria. Leichter als diese ist das an Kapellen reiche Coemeterium Ostrianum bei S. Agnese fuori le mure zugänglich. Eine grosse Anzahl interessanter Malereien findet sich auch in den Katakomben von SS. Pietro e Marcellino, S. Pretestato, SS. Trasone e Marcellino, weniger in S. Ermete, S. Ponziano und S. Generosa. Die letzteren zeigen bereits den Verfall der altchristlichen Malerei. Am rohesten sind die Malereien in den Katakomben von Albano (6.—10. Jahrh.). — Die Katakomben von San Gennaro de' Poveri in Neapel und die von Syrakus weichen in der Anlage von den römischen ab; auch ihre Gemälde sind im Stil und in der Auffassung verschieden. Sie sind wichtig — zumal für die Frühzeit — als Ergänzung des in Rom Vorhandenen.

Die Blüthe der Katakombenmalerei fällt ins zweite und in den Anfang des dritten Jahrh. Die spätere Zeit wiederholt meist die damals erfundenen Compositionen in plumper, schwerfälliger Weise. Wenn die ältesten Malereien in der Zeichnung auch nicht besser, in der malerischen Ausführung oft sogar weniger sorgfältig sind, so üben sie doch einen grösseren Reiz aus, einmal wegen der oft kecken Leichtigkeit in der Führung des Pinsels und dann wegen der mehr im antiken Geist behandelten Vorstellungen. Figürliche Darstellungen sind hier meist mit Ornamenten zusammengestellt und wahren so den ihnen zukommenden decorativen Charakter.

a So in San Gennaro de' Poveri in Neapel (untere Vorhalle, noch 1. Jahrh.), wo „aus dem Schatz des antiken Gräberschmuckes ausgewählt erscheint, was die christliche Empfindung ertragen konnte. Christliches fehlt; das Durchschlagende sind Theile des bacchischen Bilderkreises“ (V. Schultze). Dies die erste Stufe der Entwicklung. Der weitere Schritt ist die Einführung specifisch christlicher Darstellungen, die dann bald überwiegen. Interessant ist Wahl und Auffassung der Gegenstände.

Neben einzelnen sinnbildlichen Figuren, die z. Th. noch der Antike entstammen (Pfau, Fisch etc.) finden sich biblische Scenen (Noah, Daniel unter den Löwen, Jonas, Auferweckung des Lazarus und andere Wunderthaten Jesu). Es sind Bilder symbolischen Charakters, daher das Andeutende der Darstellung. Der die frühchristlichen Gemeinden erfüllende Gedanke von einem ewigen Fortleben im Jenseits, von der Errettung aus der Hand des Todes liegt diesem ganzen Cyclus zu Grunde. Auch das Lieblingsbild der altchristlichen Kunst, der gute Hirte, gehört in diesen Gedankenkreis, er ist der Beschützer der Todten. — Es fehlt dieser Kunst für die Darstellung der heiligen Personen noch an festen Typen und Attributen, Christus wird jugendlich gebildet, eine Darstellung der Madonna mit dem Kinde findet sich nur in S. Priscilla in Rom (Mitte des 2. Jahrh.), überall sonst erscheint diese Gruppe in Verbindung mit den anbetenden Magiern (die Christen der ersten Jahrh. feierten den Epiphaniastag als Geburtstag Christi). Von den sog. Oranten sind nur einzelne späte Exemplare (5. Jahrh.) auf die Maria zu deuten; alle älteren sind als Bilder des Todten zu fassen, „der im Sterben seine Seele Gott anheimgiebt.“ Merkwürdig daneben das Fortleben antiker Anschauungen in jenen Genrescenen, die den Todten in Ausübung seines Berufes — so wie er im Leben war — darstellen; auch die „Familienmahle“ sind der Antike entlehnt; hier spielt jedoch schon die Vorstellung von dem Jenseits hinein.

Der Darstellungskreis der Katakomben wiederholt sich auf den Sarkophagen und den Erzeugnissen des Kunsthandwerks (Glasgefässe, b die sog. Vetri, Terracotten und Bronzen im Museo Cristiano des Vaticans), er kann aus den Werken dieser Art ergänzt werden. Die Katakomben sind im Grunde selbst Erzeugnisse des Handwerks; ein Stil konnte sich hier nicht entwickeln, aber es fehlt nicht an Zusammenhang mit der Monumentalmalerei. Ganz frühe Erzeugnisse der c letzteren (S. Constanza) zeigen rein heidnisch-antike Dekoration, wie die frühesten Katakombenbilder.

Eine fast ununterbrochene, documentirte Reihe von christlichen Malereien seit der Zeit der staatlichen Anerkennung des Christenthums gewähren die Mosaiken der Kirchen. Wir müssen die Voraussetzungen, unter denen sie zu betrachten sind, kurz erörtern.

Die Kunst ist hier auf jede Weise gebundener als je seither. Nicht bloss ein kirchlicher Luxus, sondern die stärkste Absicht auf monumentale Wirkung und die ewige Dauer nöthigt sie, in einem Material zu arbeiten, das jede Theilnahme des Künstlers an der Ausführung vollkommen ausschliesst und ihn auf die Fertigung des Cartons und auf die Wahl der farbigen Glaspasten beschränkt. Sodann verlangt und gestattet die kirchliche Aufgabe hier streng nur so viel als zum kirchlichen Zwecke dient, dieses aber soll in der imposantesten Gestalt ans Licht treten; nur der Gegenstand herrscht, ohne räumliche Umgebung, ausser was durchaus zur Verdeutlichung unentbehrlich ist; ohne den Reiz der sinnlichen Schönheit, denn die Kirche wirkt mit einem ganz andern Ausdruck auf die Phantasie, ohne Rücksicht auf die künstlerischen Gesetze des Contrastes in Bewegungen, Formen und Farben u. s w., denn die Kirche hat ein ganz anderes Gefühl der Harmonie in Bereitschaft als das aus schönen formellen Contrasten hervorgehende. Ja, in der späteren Zeit darf der Künstler nicht mehr erfinden; er hat nur zu redigiren, was die als heilig betrachtete Kunsttradition vorschreibt. Nur eine kurze Zeitlang behauptet die Kunst noch einen Rest der vom Alterthum her ererbten Freudigkeit und schafft innerhalb der strengen Beschränkungen noch einzelnes Grosse und Lebendige. Allein allmählich dankt man ihr es nicht mehr, und sie zieht sich endlich in die mechanische Wiederholung zurück.

In der Wiederholung des traditionell Ueberkommenen liegen die Vorzüge, aber auch die Mängel des byzantinischen Stiles. In Constantinopel nämlich, wo sich mit der Zeit die meiste und prachtvollste Kunstübung der christlichen Welt concentrirte, bildete sich etwa seit Justinian eine gewisse Anordnung der darzustellenden Scenen, eine bestimmte Bildung der einzelnen Gestalten nach Bedeutung und Rang, eine ganz besondere Behandlung alles Einzelnen zum System aus. Die Annahme dieses vorgeschriebenen Systemes war natürlich für den einzelnen Künstler die Aufhebung der schöpferischen oder erfinderischen Thätigkeit. Es blieb ihm nur übrig, zu reproduciren, und dies geschah je länger desto mehr in der Weise, dass der Natur nicht einmal ein Blick gegönnt wurde. Daher findet man z. B. so viele fast identische Madonnen dieses Stiles; daher gleichen sich die verschiedenen Darstellungen derselben Scene fast ganz und die einzelnen heiligen Gestalten desselben Inhaltes durchaus. — Wir beklagen das Ersterben der Subjectivität, aber es war unvermeidlich bei der Herrschaft des bis in die Details durchgeführten gleichartigen Typus[1]), und man muss schon die Kunst orientalischer Culturvölker, z. B. der

1) Im 11. und in den späteren Jahrhunderten löst man neue Aufgaben, z. B. die Schilderung von Martyrien etc., durch blosse neue Combinationen der dafür geläufigen Darstellungsformeln.

Aegypter, zur Vergleichung herbeiziehen, um zu begreifen, wie das ganze Gebiet der Form einem durchgehenden geheiligten Recht unterthan werden konnte. — Die Grundlage des byzantinischen Systems bilden zum Theil noch antike Reminiscenzen, doch sind die Formen erstarrt. Der Ausdruck der Heiligkeit bekommt einen Beigeschmack von Morosität, da man absichtlich vermeidet, durch antik-classische Formen den Gedanken an das Irdische zu wecken; selbst die Madonna wird mürrisch, obschon die kleinen Lippen und die schmale Nase einen gewissen Anspruch auf Lieblichkeit zu machen scheinen; in männlichen Köpfen tritt oft noch eine ganz fatale Tücke hinzu. Die Gewandung, in einer bestimmten Anzahl von Motiven gehandhabt, hat eine bestimmte Art feiner, starrer Falten und Brüche; wo der Typus es verlangt, ist sie nichts als eine Fläche von Ornamenten, Gold und Juwelen, sonst dient das Gold in Tafelbildern durchgängig und in Mosaiken oft zur Darstellung der aufgehöhten Lichter. Die Bewegungen und Stellungen werden immer schematischer und haben bereits in Arbeiten des 11. Jahrh., wie die ältern Mosaiken von S. Marco, kaum noch einen flüchtigen Anschein von Leben.

Dieses Formensystem gewann nun einen grossen Einfluss auch in Italien. Nicht nur waren viele und wichtige Gegenden und Städte, am wenigsten freilich Rom in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends, in einer theilweisen Abhängigkeit von der griechischen Cultur geblieben, sondern die byzantinische Kunst hatte bestimmte Eigenschaften, die ihr für lange die Herrschaft über ganz Italien sicherten. Schon die kirchliche Empfindungsart war eine ähnliche hier wie dort; erst um die Mitte des 11. Jahrh. entschied sich der kirchliche Bruch zwischen Rom und Byzanz für immer. Somit war zunächst kein wesentliches Hinderniss vorhanden. Dann musste das gestörte und verarmte italienische Culturleben von dem (wenigstens in der Hauptstadt) überwiegenden byzantinischen überflügelt werden, auch wenn dieses nur die Tradition der künstlerischen Technik vorausgehabt hätte. Diese aber war in jener Zeit ein entscheidendes Element; sobald die Kirche nur durch Prachtstoffe und deren möglichst reiche Behandlung wirken zu können glaubte, fand sie ihre Rechnung besser bei den aus Constantinopel kommenden Künstlern und Kunstwerken, deren Art und Bedingungen man kannte, als bei den einheimischen. Und so ist vom 7. bis zum 13. Jahrh. der italienische Maler seiner eigenen Verwilderung bei kleinern Aufgaben überlassen, wenn er nicht vorzieht, den Byzantinern bei der Ausführung dessen, was sie vorschreiben, zu helfen. In einzelnen Städten, wie Venedig, siedeln sich ganze Colonien von Griechen um eine Kirche herum als Mosaicisten an, selbst für ein Jahrhundert und drüber. Es war ein erhabener Augenblick im italienischen Leben, als man sie verabschiedete, weil wieder eine einheimische Formenbildung erwacht war, weil man das

Heilige jetzt aus eigenen Kräften zu gestalten vermochte. Zerstreute byzantinische Einflüsse hielten sich indess noch lange (in Venedig, Unteritalien etc.) und sind noch zur Stunde, besonders bei der süditalienischen Landbevölkerung nicht gänzlich ausgestorben, weil die byzantinische Stilisirung sich mit den heiligen Typen im Volksbewusstsein zu eng verschwistert hatte.

Schon die altchristlichen Mosaiken Italiens (bis zum Ausgang des 6. Jahrh.) sind zu einem Theil von Ostrom beeinflusst. Die ravennatischen Werke sind geradezu den byzantinischen zuzurechnen; aber auch in Rom zeigen sich griechische Einwirkungen (z. B. S. Maria Maggiore). Dieser Einfluss nimmt in der Folge zu. Es herrscht jedoch ein grosser Unterschied zwischen dem, was herübergekommene Griechen in Person gearbeitet haben, und dem, was ihnen etwa obenhin nachgemacht wird, aber Jahrhunderte hindurch erscheint eine verhältnissmässig nur geringe Zahl von Kirchenmosaiken von dem byzantinischen Stil gänzlich unberührt.

Der Aufschwung der Mosaikmalerei im 4. Jahrh. ist verknüpft mit der Entwicklung der kirchlichen Baukunst. Es schafft hier weniger die Kunst als die Kirche ein System religiöser Ausdrucksweisen und Gedankenreihen, die ein geschichtliches Denkmal ersten Ranges ausmachen. Und zwar ist es meist die Ecclesia triumphans, die sich ausspricht; nicht das Erdenwallen Christi und der Heiligen, sondern ihre apokalyptische Verherrlichung ist das Hauptthema. Raumlos, im Unendlichen, daher auf blauem Grunde, häufiger (und später durchgängig) auf Goldgrund existiren diese Gestalten; der ihnen beigegebene Erdboden ist entweder eine schlichte Fläche oder durch Blumen, durch Zugabe des Jordanflusses, der Paradiesesströme etc. symbolisch als das Paradies charakterisirt. Die Bewegungen sind mässig und feierlich; es ist mehr ein Sein als ein Thun. Bei der Gestaltung der heiligen Figuren im einzelnen haben antike Gewandstatuen vielfach bestimmend eingewirkt; bei dem Typus Christi mag eine alte Ueberlieferung mitgespielt haben; die häufig sich findenden Porträtfiguren erscheinen in ihrer prächtigen Standestracht. — Um den Gedankenkreis zu würdigen, der sich hier entwickelt, muss man sich in die Anschauung jener Zeit hinein versetzen. Die Gegenüberstellung z. B. von Propheten und Aposteln gilt hier ganz einfach als Parallele von Verheissung und Erfüllung; eine ruhig schreitende Bewegung, ein Kniebeugen genügt als Symbol der Huldigung; das Aufheben der Arme bedeutet Reden, Beten und Machtäusserung, je nach den Umständen; der Geist des Jahrtausends kommt Allem so sehr entgegen, dass er die äusserlichste Andeutung als vollwichtige Zahlung nimmt und ihr bereitwillig nachdichtet, ohne irgend einen physiognomischen Ausdruck des Augenblickes, irgend eine

äussere Verdeutlichung zu verlangen. Die Kunst ist, wie wir oben sagten, im Occident nie gebundener gewesen; die Zeitgenossen haben ihr aber auch so viel zu- und vorgegeben.

Es würde sehr weit führen, wenn wir diesen Bilderkreis hier schildern wollten; den Inhalt der römischen Mosaiken giebt Platners Beschreibung Roms genau[1]); die ravennatischen haben zwar Vieles, das in Rom nicht vorkommt, doch kann man auch hier den Inhalt errathen. Unsere Aufzählung umfasst nur die bedeutenderen Arbeiten.

a Nächst den Mosaiken von S. Constanza bei Rom, aus constantinischer Zeit, welche oben (I, S. 56 a) noch bei Anlass der antiken b Ornamentik genannt wurden, sind die von S. Pudenziana in Rom das früheste Hauptwerk (390): Christus thronend zwischen den Aposteln und zwei weiblichen Figuren, Allegorie der aus Judenthum und Heidenthum hervorgegangenen Kirche; grandiose Composition von durchaus römischem Stilcharakter, wenigstens in den Aposteln und c Frauengestalten. Gleichen Sinn hat das Mosaik von S. Sabina (430); das Mosaik in der Apsis der Kapelle der hh. Rufina und Sekonda im d Baptisterium des Laterans und die Mosaiken des orthodoxen Bape tisteriums, S. Giovanni in Fonte, in Ravenna (430) sind aus jener Periode Beispiele, die die volle decorative Pracht (Einfassungen, Laubwerk, Zierfiguren, Abwechselungen von Stuccorelief und Mosaik) der ursprünglichen Anlage noch aufweist, eines der prachtvollsten Farben-Ensembles der ganzen Kunst überhaupt. Nicht minder wichf tig sind die Mosaiken in der Grabkapelle der Galla Placidia in Ravenna (gegen 440) mit einer ebenso künstlerisch bedeutenden wie archäologisch merkwürdigen Darstellung des guten Hirten. — g Die biblischen Geschichten, die in S. Maria Maggiore zu Rom an den Obermauern des Mittelschiffes und am Triumphbogen angebracht sind (vor 450, manche stark umgearbeitet oder ganz modern), können als Specimen der damals üblichen Bilderbibel gelten und haben in der Geschichte der Compositionen eine ganz besondere Wichtigkeit; der Cyclus ist ein griechisches Werk; man nimmt an, dass Miniaturen die Vorlage abgaben.

Aus derselben Zeit (432—40?) stammt das Mosaikornament in der Vorhalle des lateranensischen Baptisteriums.

h Die vordern Mosaiken des Triumphbogens in S. Paul bei Rom, unter Leo d. Gr. (440—62) entstanden, tragen das Gepräge einer etwa dem 9. Jahrh. angehörenden Restauration und sind darum von sehr geringer Bedeutung. Die Mosaiken der Tribuna mit dem thronenden Christus sind im 13. Jahrh. entstanden.

Christus wird in der älteren Zeit in der Regel auf einem Hügel oder auf Wolken stehend (nicht nach neuerer Art schwebend) darge-

1) Zu vgl. auch das Tafelwerk von de Rossi, Musaici crist. di Roma.

stellt, z. B. in dem imposantesten Mosaik Roms, dem von SS. Cosma e Damiano am Forum (526—30); die Figur Leo's IV. (links) modern. Die Gestalten sind hier von einer Würde und Erhabenheit, die auch heute noch überwältigend wirkt. Die Ausführung ist glänzend und sorgfältig.

In Ravenna stehen die Mosaiken des Baptisteriums der Arianer (oder S. Maria in Cosmedin, um 500) sehr zurück gegen die Kuppelbilder in dem andern Baptisterium, deren Nachahmung sie sind. Aus einer spätern Zeit (gegen 547) stammen die der Chornische in S. Vitale, die u. a. die glänzenden Ceremonienbilder mit dem Kirchgang Justinian's und Theodora's enthalten, Werke, deren sachliche Merkwürdigkeit den Kunstgehalt weit übertrifft; an den Wänden zunächst davor die blutigen und unblutigen Opfer des alten Bundes (Abel's Opfer, Abraham's Bewirthung der drei Männer, Isaak's Opfer, Melchisedek's Empfang); Geschichte des Moses; Evangelisten. — An Masse das bedeutendste Mosaikwerk des italischen Festlandes mit Ausnahme der Marcuskirche: die beiden grossen Friese mit Processionen von Heiligen in S. Apollinare nuovo, an den Obermauern des Mittelschiffes (553—566). Von den Städten Ravenna und Classis (der alten Hafenstadt Ravennas), aus denen sie hervorschreiten, ist die erstere repräsentirt durch jene merkwürdige Darstellung des damaligen, jetzt bis auf einen geringen Rest (I, S. 48*; II. 18 Anm.) verschwundenen Palastes der ostgothischen Könige. Aelter sind die 26 Scenen aus dem Neuen Testament und die Einzeldarstellungen zwischen den Fenstern (um 504), wogegen der thronende Christus und die Anbetung der Könige durch spätere, theilweise ganz moderne Restaurationen sehr verloren haben. — Wahrscheinlich noch aus dem 5. Jahrh. sind die Mosaiken der Kap. des erzbischöflichen Palastes (erbaut vermuthlich 439—450); das Madonnenbild viel später. — Aus der gleichen Zeit wie S. Vitale die Basilica S. Apollinare in Classe. Die musivische Ausschmückung ist zwar erst im 7. Jahrh. (672—77) vollendet (aus dieser Zeit wohl der untere Theil der Apsis und die zwei Bilder an den Chorwänden „dürftige Nachahmungen der Scenen in S. Vitale"). Dem 6. Jahrh. gehörig die Verklärung (Apsis) und die Mosaiken am Triumphbogen. Ueber den Säulen des Mittelschiffes ein Fries mit den Bildnissen der Erzbischöfe, fast das einzige (wenigstens in Copie erhaltene) Beispiel jener Porträtfolgen frühmittelalterlicher Kirchen[1]).

Im Dom von Triest enthält die Seitentribüne links unten im Halbrund ein paar gute Apostelfiguren. Die Madonna in der Halbkuppel und sämmtliche Mosaiken der Seitentribune rechts gehören schon dem vorgerückten byzantinischen Stil.)

In Mailand enthält die Kap. S. Aquilino, ein achteckiger An-

1) Vgl. die Papstköpfe als Consolen im Dom von Siena (vgl. S. 676) und die Papstbildnisse in S. Pietro in Grado vor Pisa und in S. Paolo fuori zu Rom.

bau von S. Lorenzo, zwei Nischen-Halbkuppeln mit Mosaiken, die Christus zwischen den Aposteln und — sehr durch Restaurationen verdorben — die Verkündigung von Christi Geburt an die Hirten vorstellen, interessante Werke des 6. oder noch des 5. Jahrh.

a Die Mosaiken in der hinteren Kirche von S. Lorenzo fuori in Rom (578—590) haben in der Christusgestalt schon etwas Mönchisch-Asketisches, indess über den Begleitfiguren noch wie ein Hauch der Antike liegt. Ihnen schliesst sich in der Darstellung Christi die b Tribuna von S. Teodoro (7. Jahrh.) an, zeigt daneben aber noch theilweise eine Wiederholung des Mosaiks von SS. Cosma e Damiano. — Im Süden finden sich Ueberreste von Mosaiken, angeblich aus dem c 4. Jahrh., in der Taufkapelle des Doms von Neapel.

In Rom nahm der byzantinische Einfluss seit dem 7. Jahrh. überhand, was durch einzelne Päpste von griechischem und syrischem Geblüt nicht wenig begünstigt wurde.

d Es sind zu nennen die Tribunenmosaiken in S. Agnese fuori (625—638) und in einer der Nebenkapellen des lateranischen Bape tisteriums, dem sog. Oratorio di S. Venanzio (640—642). Letztere Arbeit macht durchaus den Eindruck einer rein handwerksmässigen Leistung. — Einzelne kleinere Reste: in der kleinen Tribuna von f S. Stefano rotondo (642—649); — auf einem der Altäre links in g S. Pietro in Vincoli (S. Sebastian als Votivbild der Pest von 680, hier noch bekleidet und als Greis gebildet). Mosaikdarstellungen aus dem Leben Christi in byzantinischer oder syrischer Auffassung boten die Wände der Kapelle Johann VII. (705—708) in St. Peter, deren spärh liche Reste im Museum des Laterans, in den vaticanischen Grotten i und in der Sacristei von S. Maria in Cosmedin (Anbetung der 3 Könige) aufbewahrt werden.

k In den Chormosaiken von S. Ambrogio in Mailand (832) ist mit der byzantinischen Tradition durchaus gebrochen, obwohl auch hier die Inschriften zum Theil griechisch sind. Die Gesichtszüge sind schon in rohen Umrissen, die Gewänder in einem schroffen Changeant (von weiss, grün, roth) gegeben, die Vertheilung der an Grösse sehr ungleichen Gestalten im Raum ganz ungeschickt; und doch ist viel mehr Leben darin als in den gleichzeitigen römischen Arbeiten.[1])

Diese versinken nämlich, vom Beginn des 9. Jahrh. an, in eine

1) Zugleich interessant als Inbegriff sämmtlicher damaligen Schutzpatrone Mailands. Christus unter einer Glorie thronend, umgeben von dem hh. Michael und Gabriel, weiter Gervasius und Protasius, unten in runden Einfassungen Candida, Satyrus und Marcellina; links die Stadt Tours u. der h. Ambrosius bei der Bestattung des h. Martin; rechts die Stadt Mailand u. die hh. Ambrosius u. Augustin an Pulten sitzend. — Es dauerte lange, bis aus solchen Elementen Bilder wie Rafaels Mad. di Foligno u. h. Cäcilia oder wie Tizians Sante Conversazioni entstanden. — In einer Nebenkap. r. von der Kirche enthält die Kuppel das Brustbild des h. Satyrus auf * Goldgrund, etwas älter als die Mosaiken der Tribuna.

ganz barbarische Rohheit, die culturgeschichtlich nicht ganz leicht zu erklären ist; tritt uns doch die echt byzantische Kunst sonst überall mit einer viel zierlicheren Ausführung entgegen.

Das historisch merkwürdigste dieser Mosaiken, das aus dem Triclinium Leo's III. (um 800), ist bei seiner Uebertragung an die Kap. Sancta Sanctorum (oder Scala sancta) einer ganz neuen, wenn auch genau dem alten Zustand nachgeahmten Zusammensetzung unterzogen. (Die beiden Belehnungen zu den Seiten der Halbkuppel: Christus giebt dem h. Sylvester d. Schlüssel, dem grossen Constantin eine Fahne; S. Petrus giebt Leo III. eine Stola, Karl dem Gr. eine Fahne; die Porträts der letztern haben noch einen Schimmer von Authenticität.) — In den nächsten Pontificaten wird von Mosaik zu Mosaik die Arbeit roher und lebloser bis zu unglaublicher Missgestalt. Man findet sie in und über den Tribunen von SS. Nereo ed Achilleo, S. Maria della navicella (817—824), S. Cecilia und S. Prassede; die drei letztern Bauten aus der Zeit Paschalis' I. (817—824); S. Prassede hat ausser der Tribuna, welche auf die vorbyzantinische Zeit zurückgreift, und eine vollständige Copie des Mosaiks von S. Cosma und Damiano ist, auch noch den mosaicirten Triumphbogen mit der merkwürdigen Darstellung des himmlischen Jerusalems und die kleine Kapelle (rechts) „Orto del paradiso", deren Inneres, wie sonst nur noch in ravennatischen und sicilianischen Monumenten, völlig mosaicirt ist. Schon reine Caricaturen: in der Halbkuppel der Tribuna von S. Marco (827—844).

In Venedig, wo ein stärkerer Verkehr mit Byzanz und ein grösserer Reichthum herrschte als im damaligen Rom, offenbart auch die Mosaikarbeit nicht bloss die Auffassung, sondern auch die zierliche und saubere Ausführung der Byzantiner. Die Marcuskirche mit ihren mindestens 40,000 Quadratfuss Mosaiken ist bei weitem das reichste occidentalische Denkmal dieser Gattung.

Sachlich merkwürdig: die stehend gewordenen, rituellen Darstellungen der heiligen Geschichte im byzantinischen Sinn (hauptsächlich an den Tonnengewölben und an mehreren Wandflächen des Innern); — die Sammlung von zahlreichen einzelnen byzantinischen Heiligen (hauptsächlich an den Pfeilern und in den Bogenlaibungen); — die legendarische Erzählungsweise in der Kap. Zeno, mit der Geschichte des Marcus, und in einer der fünf halbrunden Wandnischen der Fassade, mit der Geschichte der Leiche des Heiligen; hier u. a. die bei der Arch. erwähnte Abbildung der Kirche; eine andere Geschichte des h. Leichnams im rechten Querschiff, Wand rechts); — die Taufen der Apostel und die nach besondern Geschäften charakterisirten Engel verschiedenen Ranges (Flachkuppeln der Taufkapelle); endlich in den Hauptkuppeln der Kirche: das Pfingstfest, wobei die Anwesenden der fremden Nationen nach Tracht und Aussehen charakterisirt sind (vordere Kuppel); — Christus mit vier Erzengeln, umgeben von Maria

und den Aposteln, ringsum die einzige vollständige Mosaikreihe christlicher Tugenden (mittlere Kuppel), die Wunder der Apostel etc. (Kuppel links.)

Dem Stil nach sind es Arbeiten sehr verschiedener Zeit; der Uebersicht zu Gefallen mögen sie hier, wie oben S. 369 fg. die Sculpturen, im Zusammenhang genannt werden. Den streng byzantinischen, völlig erstorbenen Stil repräsentiren die Mosaiken der sämmtlichen a Kuppeln (11. und 12. Jahrh.) mit Ausnahme derjenigen rechts; als das älteste, noch dem 10. Jahrh. angehörende Stück gilt der Christus b zwischen Maria und Johannes, innen über der innern Thür. — Einen wieder etwas gemilderten und belebten byzantinischen Stil zeigen mit zierlichster Ausführung verbunden: die erwähnten Mosaiken der Kap. c Zeno, auch jene einer Wandnische der Fassade, u. m. a. Theile. — Auf Grund der Uebereinstimmung mit griechischen Bilderhandschriften d müssen auch die interessanten Mosaiken der Vorhalle, sowohl vor den drei Thüren als auf der linken Seite der Kirche, als echte Werke des byzantinischen Stiles etwa aus dem 13. Jahrh. betrachtet werden (mit Ausnahme weniger, offenbar moderner Zuthaten; übrigens genaue Wiederholungen der etwa 7 Jahrhunderte älteren Kompositionen der sog. Genesis Cottoniana), die Geschichten von der Weltschöpfung bis auf Moses. In der Erzählungsweise ein merkwürdiges Gemisch von symbolischer Auffassung und naiver Naturbeobachtung. — Mehr schee matisch sind die Mosaiken der Taufkapelle aus dem Ende des 13. f und aus dem 14. Jahrh. — Ungeschickt giottesk: die der Capp. S. Isig doro beim linken Querschiffe (um 1350). — Um 1430 die in der Capp. de' Mascoli, von *Michiel Giambono*, d. h. doch wohl nur die linke Hälfte des Tonnengewölbes: die rechte verräth eine viel vorzüglichere (paduanische) Hand vom Ende des 15. Jahrhunderts. — Durch die h ganze Kirche zerstreut: Compositionen der *Vivarini*, des *Tizian*, auch viel Späterer. (Die Kuppel rechts; das Paradies am vordern Tonnengewölbe; die meisten Halbrunde der Fassade etc.) — Diese Mosaiken bieten ein geistiges Ganzes mit strengen Bezügen und poetisch-dogmatischer Entwicklung, natürlich nur die ältesten, besonders in und an den Kuppeln; aber viel mehr entwickelt als in jenem System alttestamentlicher Beziehungen auf das Messopfer, die wir im Chor vor S. Vitale fanden. — Ganz unter byzantinischem Einfluss i auch die Mosaiken in den Domen zu Murano und Torcello.

Von den wenigen streng byzantinischen, wenn auch hauptsächlich von Griechen geübten Mosaikmalereien im Normannenreiche sind die Hauptdenkmale in den Kirchen Palermo's und der Umgegend hinterlassen. Das wenig organische Verhältniss dieses reichen Schmuckes zur Architektur wurde schon oben angedeutet. Handhabung der Typen, Gewandtheit in der Beherrschung figurenreicher Scenen, sowie die Technik selbst verrathen die geübte Schule; die Beischriften

sind griechisch und lateinisch. Die Reihenfolge der Denkmäler in chronologischer Folge ist: Chorräume der Kathedrale von Cefalù (seit 1148); gleichzeitig die prunkvolle Kap. Palatina, sowie Fragmente in der Martorana (S. Maria dell' Ammiraglio) in Palermo; der Dom zu Monreale, vollendet 1182; schon dem Verfall näher: die Kathedrale von Messina, 13. Jahrh. — Auf dem Festlande gehören hierher die sehr ruinirten Mosaiken der rechten Seitentribune im Dom von Salerno (um 1260 im Auftrag von Gio. da Procida gemacht) und die Lunette im Dom zu Capua (1. Altar l.).

Zahlreicher sind in Unteritalien die Reste rein byzantinischer Wandgemälde, hauptsächlich in Calabrien, der Basilicata und der Terra d'Otranto; einzelnes in Apulien. Die „in grosser Zahl unter dem Schutz der oströmischen Kaiser errichteten Klöster vom Orden des h. Basilius, in diesem völlig hellenisirten Lande die Herde griechischer Wissenschaft und Bildung (noch im 12. und 13. Jahrh. wurde hier das Griechische fliessend gesprochen)“ sind zugleich die Pflegstätten dieser Kunst. Das meiste in den Kapellen der mönchischen Ansiedelungen, der sog. Lauren, vieles auch in vereinzelten Wallfahrtsstätten und Weltkirchen.

Hier eine Uebersicht über das, was in Calabrien, der Basilicata und der Terra d'Otranto noch vorhanden ist[1]): Malereien von 959 und 1020 in Krypta bei Carpignano; bei Patù solche des 11. Jahrh., wie in der Grotta dell' Annunziata bei Erchia, die in der Nicolauskapelle am Mottolaberge vielfach übermalt; in der Kapelle der h. Margarete ausser abendländischen Malereien des 14., byzantinische des 12. Jahrh. — In der Gegend von Tarent Fresken der Grottenkapelle dei santi Eremiti bei Palagianello; in der nahen Georgskapelle Fresken des 13. Jahrh. — Mehrere Grotten mit Wandgemälden in der Gegend von Matera (Kap. der h. Sophia und die der Madonna delle tre porte). — In der Region von Brindisi die Kap. S. Lucia (Gemälde des 12. und 13. Jahrh.), die der hh. Johannes und Blasius bei S. Vito dei Normanni (11. bis 13. Jahrh.). In S. Maria del Casale (vor Brindisi) Fresken von 1322. — Unterirdische Kapelle dei Santi Stefani bei Vaste südlich Otranto (12.—16. Jahrh.). Hier wie in den Fresken zu Soleto das Nachwirken des Byzantinischen bis ins 14. Jahrh. auffallend. Daneben jedoch zumal in Soleto die Ausbildung eines selbständigen Stiles. — Kapelle des Thales von Villanova (12. Jahrh.); Krypta der Kirche del Carmine bei Ruffano (12. Jahrh.); Candeloragrotte bei Massafra (Region von Tarent) 13. Jahrh.

Unter byzantinischen Einflüssen entwickelt sich auch die Kunst in Montecassino; bedeutendstes Denkmal aus der Zeit des Abtes Desi-

1) Diehl, L'art byzantin dans l'Italie méridionale.

derius (2. H. des 11. Jahrh.) die umfangreichen Fresken in S. Angelo
a in Formis (wenige Miglien von S. Maria di Capua).

Wo die Darstellung der Handlung lebendig wird, streift die starke Bewegung der doch im ganzen schematisch aufgefassten Gestalten und das Naturalistische mancher einzelner Geberden leicht ans Komische — der erste Erfolg in dem hie und da sich geltend machenden Streben nach Naturwahrheit.

Alles in allem genommen geben gewiss die spät byzantinischen Mosaiken das unzweideutigste Zeugniss für die Bedingungen, welche die Kirche Gregor's VII. an die Kunst stellte. Die Körperlichkeit Christi und der Heiligen ist zur blossen Andeutung eingeschrumpft, aber diese Andeutung wird mit grösstem Aufwand des Stoffes und mit emsigster Sauberkeit zur Darstellung gebracht, um dem Heiligen die möglichste Ehre zu erweisen.

Wahrhaft unzählig sind noch jetzt in Italien die Tafelbilder byzantinischen Stiles, hauptsächlich die Madonnen. Die wenigsten freilich stammen aus dem ersten Jahrtausend; weitaus das Meiste sind Copien nach besonders wunderkräftigen Madonnenbildern und theils erst gegen Ende des Mittelalters, theils auch in ganz neuer Zeit verfertigt; ausserdem ist zu erwägen, dass es noch hin und wieder griechische Gemeinden in Italien giebt, bei denen die byzantinische Darstellungsweise rituell geblieben ist. — Die eigenthümlichen Lackfarben, die grünen Fleischschatten, das aufgehöhte Gold der Schraffirungen machen diese Malereien sehr kenntlich. Ich weiss nicht näher anzugeben, ob man im Typus der Madonna verschiedene Abarten unterscheidet; schwerlich wird man ihn auf so alte Grundlagen zurückführen können, wie dies beim Christustypus gelungen ist. Die sog. schwarze Mutter Gottes ist kein eigener Typus, sondern wohl aus missverstandener Wiederholung altersgebräunter Madonnen entsprungen. Das Bild
b in S. Maria Maggiore (Kap. Paul's V.) war einst (9. Jahrh.) gewiss hell gemalt; neuere Copien aber, zumal wenn sie noch von sich aus nachdunkeln, werden die Vorstellung der tiefsten braunen Hautfarbe erwecken.

Einige besonders instructive byzantinische Tafelbilder finden sich
c in der Gemäldesammlung beim Museo Cristiano des Vaticans, die ausserdem eine Menge zum Theil werthvoller kleiner Bilder aus Giotto's Schule und aus dem Anfang des 15. Jahrh. (Masaccio) enthält. Da Rom grade für diese Perioden nur wenig Monumentales aufzuweisen hat, so nimmt man eine solche Ergänzung gerne an. — Daselbst u. a. der Tod des h. Ephrem, von dem Griechen *Emanuel Tzanfurnari* etwa im 16. Jahrh. gemalt. — Viele byzantinische Tafelbilder, meist
d späte, im Museum von Neapel; einzelnes auch in Apulien, z. B. in

S. Margherita in Bisceglie (12. Jahrh.) und S. Niccolò zu Bari (14. Jahrh.); ebenso im Museum zu Palermo. a b

Schliesslich sind noch zwei Kunstwerke zu nennen, von denen das eine gewiss, das andere wahrscheinlich in Constantinopel selbst gefertigt wurde. Die Altartafel (Pala d'oro, v. S. 371 b) in S. Marco[1]) zu Venedig ist in verschiedenen Zeiten entstanden; die älteren Theile sind im Anfang des 12. Jahrh. im Auftrage des Johannes Comnenos zu Konstantinopel angefertigt worden, dessen Porträt neben dem der Kaiserin Irene sich darin findet. Im 13. und 14. Jahrh. wurden Theile verändert und hinzugefügt. Es sind hier eine ziemliche Anzahl Figuren und Scenen in Email gegeben; der Stil ist ungefähr derselbe wie in den zuletzt genannten Mosaiken, die Ausführung prächtig delicat; in Ermangelung der Farbennuancen, die dem damaligen Email nicht zu Gebote standen, sind Lichter und Gewandfalten durch die feinsten Goldschraffirungen ausgedrückt. — Sodann sieht man im Schatz von St. Peter zu Rom die sog. Dalmatica Karls d. Gr., d. h. ein Diakonenkleid, wahrscheinlich des 12. Jahrh., das wenigstens spätern Kaisern bei der Krönung diente. Auf dunkelblauer Seide sind in Gold, Silber und einigen Farben figurenreiche Darstellungen gestickt, vorn Christus in einer Glorie mit Engeln und Heiligen, hinten die Verklärung auf Tabor, auf den Aermeln Christus als Spender der Sacramente. Ein merkwürdiger Ueberrest aus der Zeit, da nicht bloss die Kirche, sondern auch der Officiant ganz Symbol, ganz Programm unter der Hülle möglichst kostbarer Stoffe sein musste. Ueberdem ist als ein Wunder minutiöser Technik zu erwähnen eine Tafel mit Miniaturbildern in Wachsmosaik der allerfeinsten Ausführung in dem Museo dell' Opera zu Florenz. c d e

Wie in der Architektur und Sculptur, so beginnt auch in der Malerei mit dem zweiten Jahrtausend eine neue Lebensregung, die sich nach einiger Zeit zu einem Stil gestaltet, den wir auch hier den romanischen nennen können. Auch hier findet eine Umbildung des längst missverständlich wiederholten Spätantiken im Geist der neuen Zeit statt.

Neben dem in Italien herrschend gewordenen Byzantinismus hatte immer eine verwilderte alteinheimische Kunstübung fortexistirt, hauptsächlich wohl für die Ausschmückung geringerer Kirchen, die weder Mosaiken noch griechische Künstler bezahlen konnten. Von dieser Kunstübung, die man im Gegensatz gegen die byzantinische etwa als

1) Auf einem Marmor-Untersatz hinter dem Hochaltar. Leider nur an hohen Festtagen sichtbar. Die sichtbare Rückseite im Jahr 1345 von unbedeutenden venezianischen Künstlern der Richtung Giotto's bemalt.

eine altlongobardische benennen mag, geht nun die Neuerung aus. Ein namhaftes Denkmal sind die Wandmalereien neutestamentlichen und legendarischen Inhaltes in dem vermeintlichen Bacchustempel S. Urbano alla Caffarella bei Rom (vergl. I, S. 26 h), angeblich vom Jahr 1011. Das Hauptkennzeichen des neuen Stiles, die lebhafte Bewegung und die gleichsam mit Anstrengung sprechende Geberde, ist hier schon deutlich vorhanden. Trotz aller Aermlichkeit der Ausführung erwacht doch die Theilnahme des Beschauers, die Kunst improvisirt wieder einmal nach den langen Jahrhunderten des Wiederholens und Combinirens. Natürlich mischt sich angelernt Byzantinisches auch in diese harmlos erzählende Wandmalerei ein. Spätere Arbeiten: Fragmente aus S. Agnese im Museum des Laterans, die Fresken der Vorhalle von S. Lorenzo fuori (kaum kenntlich unter moderner Restauration, Ende d. 13. Jahrh.), und die der Kap. S. Silvestro am Vorhof von SS. Quattro Coronati, Anfang des 13. Jahrh., in der Krypta des Doms von Anagni (Apokalypse), in S. Elia bei Nepi. Die Malereien der Unterkirche S. Clemente, theils aus dem 10., theils aus dem Ende des 11. Jahrh. (die Clemensfresken von 1080), sind zwar rohe Arbeiten, aber insofern doch besonders interessant, als sie Scenen aus der Zeitgeschichte schildern. Der neue Antrieb war inzwischen schon genug erstarkt, um auch in die monumentale Mosaikmalerei einzudringen. In S. Maria in Trastevere enthält die Halbkuppel der Tribuna und die Laibung des Triumphbogens das erste Hauptwerk des romanischen Stiles in Italien (1139—1153); bei aller Rohheit der Formen begrüsst man doch gerne die neuen Motive, ja das beginnende individuelle Leben: Christus und Maria zusammen thronend, sein Arm auf ihrer Schulter — dies ist auch im Gedanken unbyzantinisch. Aus derselben Zeit: oben an der Fassade Maria umgeben von weiblichen Heiligen von grosser Steifheit. (Die spätern Mosaiken der Apsis s. S. 597 e.) Stilistisch jenem Apismosaik eng verwandt ist dasjenige in S. Francesca Romana. Auch das Chormosaik von S. Clemente (vor 1150) ist im Figürlichen schon ganz romanisch; das Rankenwerk in der Halbkuppel ahmt jenes prächtige lateranensische Ornament (s. S. 16 oben) nur in andern Farben und mit Zuthat vieler kleiner Figuren nach.

Allein aus geschichtlichen Ursachen oder weil der rechte Künstler noch nicht gekommen war, blieb diese neue römische Richtung einstweilen ohne bedeutende Folge. Den einzigen Kunstaufschwung, der einigermassen für die Zeit Innocenz' III. und seiner nächsten Nachfolger in Anspruch genommen werden kann, haben wir bei der Architektur in den bessern Cosmatenbauten erkannt. (Ueber deren Mosaikverzierung s. S. 597 a–d.) Die Malerei schreitet durchaus nicht vorwärts. — An dem Mosaik der Fassade des Domes von Spoleto, das 1207 von einem Maler *Solsernus* verfertigt wurde, ist wenigstens eine ge-

wisse Freiheit und Würde, zumal in den Geberden der Maria und des Johannes wahrnehmbar; Christus hat die jugendliche Bildung wieder erlangt, die bei den Byzantinern einer Greisenfigur hatte weichen müssen[1]).

Je nach den Gegenden hatte der Kampf der beiden Stile einen ganz verschiedenen Verlauf. In Venedig tritt der romanische, wie wir sahen, in mehreren Mosaiken glänzend auf. — In Parma enthält das Baptisterium in seinen sämmtlichen Fresken (mit Ausnahme der untern, die unbedeutend grottesk sind) eine der wichtigsten Urkunden des romanischen Stiles; von verschiedenen Händen der ersten Hälfte des 13. Jahrh. ausgeführt, zeigen sie besonders in den erzählenden Theilen, am Rand der Kuppel, das Eilige und Bewegte, die leidenschaftliche Geberde, die jenem noch keines physiognomischen Ausdruckes fähigen Stile damals eigen ist. — Einzelne meist ruhige Heiligenfiguren in Fresco, verschieden gemischt aus beiden Stilen, findet man an der Fassade des Domes von Reggio (12. oder 13. Jahrh.); — an den Wänden von S. Zeno in Verona (12. Jahrh., hinter halb abgefallenen Malereien des 14. Jahrh. hervorschauend); im obern Stockwerk des Thurmes bei derselben Kirche Reste interessanter weltlicher Wandmalereien (Festzug?); — in der Vorhalle von S. Ambrogio zu Mailand (aus verschiedenen Zeiten; u. a. a. O. — Im Sacro Speco zu Subiaco, dessen malerisches Innere dadurch immerhin einen eigenen Reiz empfängt, in der Erfindung naive Wandmalereien des 12. und 13. Jahrh., sogar mit Künstlernamen. Vielleicht ist hier ein echtes Porträt des h. Franciscus (der jugendliche Mönch ohne Wundmale in der Kapelle S. Gregorio daselbst, rechts vom Eingang) — freilich unter mancherlei Uebermalung erhalten. — In Unteritalien Malereien des 12. Jahrh. in der Abtei di Capo d'Urso bei Majori, zwischen Salerno und Amalfi, in Scala oberhalb Amalfi u. a. a. O.

a b c d e f g h

Bevor von Toscana die Rede ist, fassen wir noch einmal diese Kunstzustände ins Auge, wie sie vermuthlich sich entwickelten. Ein jugendlicher Stil, der Vieles zu erzählen hätte, des Ausdruckes aber nur in beschränktester Weise mächtig ist, taucht neben dem rituell geheiligten Stil auf. Er ist noch nicht auf das Schöne und Holdselige gerichtet, aber er empfindet auch keine Verpflichtung auf das Morose und Asketische; fast absichtslos gestaltet er seine Figuren jugendlich. Ebenso wenig ist für ihn ein Grund vorhanden, in der bekannten Aufeinanderfolge byzantinischer Stellungen und Gewandmotive, in den bestimmten Typen heiliger Geschichten u.s.w. eine absonderliche Heiligkeit anzuerkennen; er giebt alles nach seinen eigenen Antrieben und

1) Das grosse Nischenmosaik in S. Paul vor Rom (seit 1206) erscheint als eine Redaction des alten Mosaiks vom 5. Jahrh. Die Mosaiken über der Nische und gegenüber an der Querschiffseite des Triumphbogens, Arbeiten des 14. Jahrh.

schafft dabei von sich aus naturgemässere Stellungen, rundfliessende Gewandung, neue hastige Züge des Lebens. Man lässt ihn an dieser und jener Kirchenwand mit seinen paar Leimfarben gewähren. Aber die Mosaicisten, die ihre Technik und den byzantinischen Stil für unzertrennlich halten mochten, müssen es eines Tages erleben, dass der neue Stil sich einer der römischen Patriarchalkirchen bemächtigt und ebenfalls in Mosaik zu arbeiten anfängt. Von da an scheint ein wahrer Kampf begonnen zu haben; die byzantinisch Gesinnten behaupten theils mit aller Macht ihren Schlendrian, theils nehmen sie den neuen Stil in die Lehre, vermischen ihn mit dem ihrigen, suchen ihm seine wahre kecke Physiognomie zu nehmen. In den genannten Werken von Parma und Venedig taucht er ungebändigt wieder empor, allein daneben behauptet sich auch der Byzantinismus, sowohl in seiner schroffen Gestalt als auch mit einzelnen Concessionen; sein völliger Sturz tritt erst durch die Schule Giotto's ein. Was ihn so lange aufrecht hielt, war wesentlich seine Verbindung mit der vornehmsten, heiligsten Gattung der Malerei, mit dem Mosaik. Erst als dieses selber zwar nicht seine Fortdauer, aber doch seine Herrschaft unwiederbringlich einbüsste, als ganz Italien sich an Fresken zu begeistern im Stande war, — da erstarb der byzantinische Stil auf italienischem Boden.

In Toscana besass er gerade zu Anfang des 13. Jahrh., als die höhere Blüthe des Landes (Pisa ausgenommen) erst begann, das unleugbare Uebergewicht. Das Verdienst der toscanischen Maler der nächstfolgenden Zeit, mit dem man einst nach Vasari's Vorgang die Kunstgeschichten zu beginnen pflegte, bestand auch nicht sowohl in einem sofortigen Umsturz dieses Stiles, als in einer neuen Belebung desselben; innerhalb der byzantinischen Gesammtauffassung wird das Einzelne freier, lebendiger und schöner, bis endlich die Hülle völlig gesprengt ist.

Die Bedeutung von Siena für die früheste Entwickelung ist, auch wenn die Jahreszahl 1221 auf der Madonna des *Guido da Siena* (aus a S. Domenico) in der Sala del Gran Consiglio im Pal. pubblico echt wäre, kaum noch zu beurtheilen, weil die Köpfe der Madonna und des Kindes um 1330 völlig übermalt worden sind. Der Anfang von Lieblichkeit und, namentlich in der Stellung des Kindes, ein Gefühl für Linien und eine lebendige Zeichnung wären nur in der früheren Epoche gegenüber dem in Siena herrschenden Byzantinismus, wie ihn die ältesten Bilder in der Akademie zeigen, ein Verdienst gewesen. — b Die gleichzeitigen Bilder in den dortigen Kirchen und in der Akademie stehen der Madonna des *Guido* entschieden nach. Am bedeutendsten wohl die Madonna von *Coppo di Marcovaldo* (1261) in den c Servi. Der Specialforscher findet in den bemalten Einbanddecken von Rechnungsbüchern der Biccherne vom Ende des 13. bis zum

15. Jahrh. (Archivio) Werke mit Künstlernamen, die eben nur von localer Bedeutung sind. a

Auch in Arezzo und Pisa dürfen die von Vasari als die ersten Vertreter der Erneuerung genannten *Margaritone von Arezzo* (geb. um 1236) und *Giunta da Pisa* keine höhere Bedeutung für die Kunstentwicklung in Anspruch nehmen. — *Giunta's* abstossender Crucifixus in S. Ranieri e Leonardo, die gleichzeitigen überaus schwachen b Malereien in S. Piero in Grado bei Pisa, u. a. beweisen, dass das c Streben des grossen Bildhauers *Niccolò Pisano* in der Malerei seiner unmittelbaren Vorgänger zu Pisa keinerlei Vorbild oder Anregung fand. — Von den *Giunta* zugeschriebenen Arbeiten in S. Francesco zu Assisi wird unten im Zusammenhang die Rede sein. — Aus Pistoja stammt wahrscheinlich der durch eine bemerkenswerthe Arbeit in der Galerie zu Parma vertretene *Migliore greco*.

In Florenz war die Ausschmückung des Baptisteriums die d Hauptaufgabe für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts und noch für Jahrzehnte weiter. Die Chornische, von 1225 bis nach 1228 von *Jacobus*, einem Genossen des h. Franciseus, mosaicirt, enthält eine vorzugsweise bemerkenswerthe, bedeutende Neuerung: knieende Figuren auf korinthischen Capitälen sind als Träger des Mittelbildes angewandt, einer der frühesten rein künstlerischen Gedanken; denn wenn diese Träger auch einen symbolischen Sinn haben mögen, so fungiren sie doch hauptsächlich der bessern Raumvertheilung zu Liebe, von der die byzantinische Kunst, im ausschliesslichen Dienst der Tendenz, gar keine Notiz genommen hatte; sie sind die Urväter der Trag- und Füllfiguren der Sixtina. Im Kuppelraum selbst ist nach Vasari der grosse Christus von dem Florentiner *Andrea Tafi* (geb. nach 1250, † nach 1320); innerhalb der byzantinischen Umrisse eine sehr bedeutende, neu und würdig belebte Gestalt. Die concentrischen Streifen mit biblischen Geschichten und Engelchören, die den Rest der Kuppel einnehmen, verrathen vier bis fünf verschiedene Hände. Einiges ist rein byzantinisch und darf wohl am ehesten dem Griechen *Apollonius* zugeschrieben werden, der, nach Vasari, aus Venedig herübergekommen war; Anderes ist rein romanisch und erinnert an das Baptisterium von Parma; wieder Anderes ist von gemischtem Stil. (Das Meiste durch Restauration seines ursprünglichen Charakters beraubt.) Ausserdem lernt hier die Mosaikmalerei der Architektur dienen an Friesen, Balustraden u. a. Bautheilen.

In die Zeit der Krisis, die sich an diesem Denkmal verewigt, fiel nun die Jugend des Florentiners *Cimabue* (1240 [?] bis nach 1302). Von einem durchgehenden Gegensatz gegen die Byzantiner ist grade bei ihm am wenigsten die Rede; noch in seinem letzten grossen Werke, dem Mosaik mit Christus zwischen Johannes d. T. und Maria (letztere nicht von Cimabue) in der Halbkuppel des Domchores e

von Pisa fügt er sich fast ganz der gewohnten Auffassung. Allein innerhalb dieser Schranken fängt Schönheit und Leben sich zu regen an. Seine zwei grossen Madonnenbilder machten Epoche in der a christlichen Kunst. Das eine, jetzt in der Akademie zu Florenz (Qu. Gr. Nr. 2), erreicht zwar in der freien und geschickten Schiebung der Hauptfiguren noch nicht den Guido von Siena, aber es zeigt hauptsächlich in den Köpfen der Engel, dass der Meister von den Ursachen und Elementen menschlicher Anmuth schon ein klares Be- b wusstsein hatte. Das andere, in S. Maria Novella (Kap. Rucellai) ist ungleich vorzüglicher und unbefangener (neuerdings *Duccio* zugeschrieben); hier erwacht bereits ein eigentlicher Natursinn, der sich mit conventioneller Bezeichnung eines abgeschlossenen Kreises von Dingen nie mehr zufrieden geben wird. Man ahnt beim Anblick dieser grossen Tafel den überwältigenden Eindruck, den sie, gleich einer Erscheinung von oben, auf die Zeitgenossen gemacht haben muss. Es findet sich darin so wenig, was auch dem heutigen Gefühl, und sogar dem unvorbereiteten und uneingeweihten Auge widerspricht, dass kaum ein Altarbild der spätern Zeit an erhabener Wirkung, ergreifender Verschmelzung von Hoheit und Anmuth diesem gleichgestellt werden dürfte. — Aber sein ganzes Können c offenbarte Cimabue erst in den Fresken von S. Francesco zu Assisi. Leider sind diese sehr zerstört, so dass jedes einzelne Bild eine besondere Anstrengung der Phantasie verlangt. Nach den sehr sorgfältigen Untersuchungen von Henry Thode haben wir hier eine fortlaufende Reihenfolge vor Augen, in der sich die Entwicklung der Kunst von *Cimabue's* unmittelbaren Vorgängern an bis zu *Giotto* verfolgen lässt. Thode unterscheidet folgende Gruppen: 1) Das Mittel- d schiff der Unterkirche: Leben Christi und des h. Franciscus (bei Vasari fälschlich Cimabue) von dem von ihm „Meister des Franciscus“ e benannten Künstler vor Cimabue; in der Oberkirche: 2) Das nördliche Querschiff (der Chor liegt nach Westen), an der Ostwand die Kreuzigung, wahrscheinlich von Cimabue, und von demselben alterthümlich ernsten Stil die Reste an der West- und Nordwand; hier die geringen Spuren von Scenen der Petruslegende und einer phantastischen Scene des Simon Magus, den Dämonen in der Luft umherzerren. 3) Die Malereien im Chor, Scenen aus dem Leben der Maria, wohl sicher von Cimabue, ebenso wie die Engel in der südlichen Triforiengalerie und den Uebergang bildend zu den besseren, freier entwickelten Malereien des südlichen Querschiffes: Reste von Scenen aus der Apokalypse und einer sehr bedeutenden Kreuzigung. 4) Von Cimabue ferner: eine Madonna mit vier Engeln mitten unter den giottesken f Bildern auf der Ostwand des nördlichen Querschiffs der Unter- g kirche. 5) Die drei figurirten Gewölbmalereien der Oberkirche; im Querschiff die vier Evangelisten mit Engeln, jeder sitzend schrei-

bend, gegen eine thurmreiche Stadt geneigt (sehr zersört), im Stil des südlichen Querschiffs; im 3. Gewölbefeld vom Portal aus gerechnet die ihrer decorativen Bedeutung wegen bemerkenswerthe Malerei: Rundbilder Christi, der Maria und zweier Heiligen, auf Engel von Victorientypus gestützt, mit Festons eingefasst, die aus Gefässen hervorwachsen, welche von nackten Genien getragen werden; im ersten Kreuzgewölbe vom Portal an die vier Kirchenväter, die ihren Schreibern dictiren; die beiden letzten Gewölbe in einem entwickelteren Stil, lebhaft gefärbt und von der Auffassung, die an die römischen Mosaiken des Rusutti und Gaddi (s. S. 597 g) erinnert. Ferner 6) die zwei oberen Reihen Wandbilder des ganzen Langhauses mit sechzehn Geschichten des alten und sechzehn des neuen Testaments, dazu die Eingangswand mit Himmelfahrt und Pfingstfest unter den Medaillons von S. Petrus und Paulus. Diese fast völlig ruinirten Werke, von denen Vasari namentlich die letztern zum Preise des *Cimabue* hervorhebt, wahrscheinlich von mehreren Händen unter Cimabue's Einfluss. Energische Bewegungsmotive, neue und lebendige Entwicklung der Handlungs-Momente unter bedeutungsvoller Mitwirkung der Gruppirung ist daran ebenso wahrzunehmen wie das Auftreten einzelner trivialer und derber Züge, die man erst in der Schule *Giotto's* zu suchen pflegt. Endlich 7) die untere Reihe Wandbilder des Langhauses, das Leben des h. Franz: eine der ausführlichsten cyklischen Darstellungen der wunderreichen Legende. In der Technik wie in der künstlerischen Auffassung am Anfang dieser Bilderreihe (abgesehen vom ersten Bilde) erkennt man den unmittelbaren Anschluss an die oberen Cyklen, im Fortgang der Darstellung immer deutlicher die Kunstweise *Giotto's*, der die fünf letzten Bilder und das erste des Cyclus so nahe stehen, dass nur er selbst, allerdings in der Periode jugendlichen Strebens und verhältnissmässig geringer technischer Erfahrung, in der zweiten Hälfte schon durch römische Eindrücke befruchtet, als Urheber des Ganzen genannt werden kann (um 1290—95).

Die Umgebung *Cimabue's* war in der Anerkennung des Neuen, welches er repräsentirte, getheilter Ansicht. Der unbekannte Verfertiger des Tribunenmosaiks von S. Miniato über Florenz (1297?) zeigt sich als verstockten Byzantiner; das Erwachen des Natursinns beschränkt sich auf die Thierfiguren, die den grünen Wiesenboden seines Bildes bevölkern. (Jetzt ganz erneuert, wobei der ursprüngliche Charakter völlig verloren gegangen ist.) Dagegen verräth *Gaddo Gaddi's* Lunette mit Mariä Krönung innen über dem Hauptportal des Domes trotz der vollen byzantinischen Prachttechnik den tiefen Eindruck, den *Cimabue's* Madonnen hervorgebracht hatten. — Schon mehr gegen *Giotto's* Art neigen die Mosaiken der Querschifftribunen im Dom von Pisa. (Verkündigung und Madonna.)

a b c

Um dieselbe Zeit offenbart auch die Schule von Siena ihre künftige Richtung. Gleichzeitig mit dem nur aus einer urkundlichen Notiz bekannten *Diotisalvi* (zwei ihm zugeschriebene Bildchen a in der Akademie Nr. 16 u. 17) trat hier *Duccio* auf, von dem das grosse Altarwerk (1308—10) herrührt, das jetzt (nicht mehr ganz b vollständig) in der Opera del duomo aufgestellt ist: die Madonna mit Engeln und Heiligen als Mittelbild, zur Seite die Geschichten Christi auf vielen kleinen Feldern. Wenn die Hervorbringung des Einzelschönen das höchste Ziel der Malerei wäre, so hätte Duccio das 13. und 14. Jahrh., selbst Orcagna nicht ausgenommen, überholt. Es muss ihn sehr beglückt haben, als er vor seinen erstaunten Zeitgenossen die Schönheit des menschlichen Angesichtes und die abgewogene Anmuth holder Bewegungen und Stellungen aus eigenen Mitteln (nicht nach antiken Vorbildern wie *Niccolò Pisano*) wiederzugeben vermochte. Seine Technik aber ist noch die der Byzantiner, und in den geschichtlichen Compositionen hat er, genau betrachtet, mehr die bei ihnen üblichen Motive mit seinem Stile vom Tode auferweckt, als neue geschaffen. Ausserdem sind dem Duccio noch mit c Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben: in der Akademie die zierliche kleine, aber gross gedachte Madonna mit drei knieenden Franziskanern (Nr. 20), eine Madonna mit vier Heiligen (Nr. 23) und ein Flügelaltar mit der Madonna und mit Scenen aus der Passion, sehr schad- d haft (Nr. 24). In der Opera sind von 18 kleinen Tafeln, die ursprünglich Theile des Dombildes gewesen sein sollen, die an den Ecken abgeschrägten Bildchen von Duccio selbst, die übrigen sechs dagegen nur Schularbeiten. Auch die Madonna mit vier Heiligen in e der Kirche des Hospitals (falsch bez.: del tempo di Matteo di Giovanni) ist wahrscheinlich ein echtes Werk des Duccio. Durch diese Schöpfungen hat er für ein Jahrhundert der Schule seiner Vaterstadt den Ton angegeben.

Von seinem Zeitgenossen *Ugolino* ist nichts Sicheres in Italien, seitdem ihm das Altarbild von Orsanmichele abgesprochen ist. — f Von *Segna* ein Altarbild in Castiglione Fiorentino.

In Rom zeigt sich um diese Zeit ein ganz bedeutender und eigenthümlicher Aufschwung, der uns ahnen lässt, dass die Kunstgeschichte hier eine wesentlich andere Wendung würde genommen haben ohne die Katastrophe, die den päpstlichen Stuhl für 70 Jahre an die Rhone versetzte. Zwischen 1287 und 1295 fertigte (oder restaurirte?) *Jacobus Torriti* die grossen Mosaiken der Altartribunen g im Lateran und in S. Maria Maggiore. Das erstere ist noch einförmig und zerstreut in der Anordnung, aber im Ausdruck der begeisterten Anbetung schon ganz bedeutend. Das letztere ist eine der grössten vorgiottesken Leistungen, vorzüglich was die Gruppe im blauen, goldgestirnten Mittelrunde betrifft: während Christus die

Maria krönt, hebt sie, anbetend und zugleich bescheiden abwehrend, die Hände auf. Zu der schönen, schwungvollen Formenbildung kommt dann noch, hauptsächlich in den an Cimabue erinnernden Engeln, ein wahrhaft holder Ausdruck und in der Anordnung des Ganzen jene seit Cimabue wieder völlig erweckte hohe und decorative Fülle und Freiheit. — Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Mosaiken der *Cosmaten*, deren Thätigkeit in Architektur und Sculptur (vergl. S. 25 u. 99) so hervorragend war. Von *Jacob* ein Brustbild des Heilands von einfachen Formen über der rechten Seitenthür in der Vorhalle der Kirche zu Cività Castellana und das kleine Bild des Heilandes zwischen zwei Sclaven, auf den Orden der Trinitarier bezüglich, an dem jetzt zur Villa Mattei auf dem Caelius gehörigen Portal; von *Johannes* die Madonna am Grabmal Durand in S. Maria s. Minerva und an dem des Cardinals Consalvo in S. Maria Maggiore (s. S. 103p und q) würdig und anmuthig in gleichem Grade. — Aus der Schule der Cosmaten dürfte auch *Pietro Cavallini* hervorgegangen sein, dem Vasari die unteren Mosaiken in der Tribuna von S. Maria in Trastevere: die Einzelbilder aus der Geschichte Christi und der Maria, zuschreibt. Hier wie in der ähnlich stilisirten Tribuna von S. Crisogono (das Fragment einer Madonna zwischen St. Chrysogonus und St. Jacobus) erkennt man den Uebergang zur Kunstweise Giotto's. — Die erzählenden Mosaiken der alten Fassade von S. Maria Maggiore (bequem sichtbar in der obern Loggia der neuern), gegen 1300 von *Philippus Rusutti* verfertigt, sind zwar nicht sehr geistreich erfunden, aber wiederum merkwürdig durch die freie, hier an Pompejanisches erinnernde Vertheilung in eine bauliche Decoration. Die unteren Reihen vielleicht von *Gaddo Gaddi*, dem Vasari das Ganze zuschreibt.

a b c d e f g

Während in diesen römischen Arbeiten der Byzantinismus schon nahezu überwunden erscheint, herrscht er in Neapel noch weiter. Das schöne Mosaik einer Madonna mit zwei Heiligen in S. Restituta (eine der Kap. links) zeigt diesen Stil (1322 von *Lellus* ausgeführt) in einer ähnlichen edeln Weise belebt wie etwa bei Cimabue. — Die Fresken der Kap. Minutoli im Dom (am rechten Querschiff) haben durch die Uebermalungen ihren Charakter völlig verloren.

h i

❧

Die erste grosse Blüthe der italienischen Malerei, die mit der gothischen Gesammtkunst parallel gehende, die wir auch in diesem Gebiete als gothischen Stil bezeichnen, hat vor der Malerei des Nordens schon einen beträchtlichen äussern Vortheil voraus: sie ist nicht eine blosse Dienerin der Architektur, sondern besitzt eine unabhängiges Leben und erhält Wandflächen zur Verfügung, die ihr im Norden, wenigstens in Hauptkirchen, nicht gegönnt wurden, und mit denen wesentlich auf sie gerechnet war. Die Malerei als Gattung zieht

den grössten Genius des Jahrhunderts an sich: *Giotto.* Die Stellung, die sie gegenüber den übrigen Künsten schon im 13. Jahrh. behauptet, wird durch seine Leistungen glänzend erweitert; das Vorurtheil zu Gunsten monumentaler Bilderkreise in Fresco, das er und die Seinigen so sehr verstärkten, bildet für alle Folgezeit den festen Boden, ohne den auch Rafael und Michelangelo nicht die Aufgaben angetroffen hätten, in denen sie sich am grössten erwiesen.

Giotto lebte 1267 (?) bis 1337. Von seinen wichtigsten Schülern und nähern Nachfolgern, meist Florentinern, sind zu nennen: *Taddeo Gaddi* († 1366); *Giotto di Maestro Stefano* gen. *Giottino*, und *Maso di Banco,* die letzteren zwei von Vasari irrthümlich für ein und denselben Künstler gehalten; *Bernardo da Firenze* († nach 1366); *Giovanni da Milano; Andrea di Cione*, gen. *Orcagna* (geb. 1308 [?], † 1368); dessen Bruder *Lionardo* (kurzweg *Nardo* gen., † 1365); ferner *Agnolo Gaddi* († 1396); *Andrea da Firenze* († um 1380); *Antonio Veneziano; Francesco da Volterra* (alle drei in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrh. im Camposanto zu Pisa thätig); *Spinello Aretino* († 1410); *Niccolò di Pietro*, *Gerini* u. a.

Wir versuchen, unter Bezugnahme auf eine kurze Aufzählung der hervorragenderen Schöpfungen Giotto's und seiner Florentiner Nachfolger, die wir unten zusammenstellen[1]), eine Gesammtcharakteristik

---

a 1) **Arezzo.** — Im Dom: eine Nische des rechten Seitenschiffes, ausgemalt von *Spinello,* aber sehr übermalt. (Der Crucifixus mit Heiligen.)

b Bei S. Agostino, in einer ehemaligen Kapelle, oben an der Mauer: Madonna von *Spinello,* zu einer Verkündigung gehörend.

c In S. Domenico: sehr übermalte Fresken des *Parri Spinello*, Sohn des obigen; neben der Thür: der Gekreuzigte mit Heiligen, und zwei Apostel, beide Gemälde umgeben von Martyrien in kleineren Figuren.

d Im vorderen Klosterhof von S. Bernardo: die Geschichten des h. Benedict einfarbig, an die ältere Hand des Chiostro verde bei S. M. Novella erinnernd; von *L. di Bicci* und dessen Schüler *Marco di Montepulciano* (vollendet 1488).

e In der Pieve an einem Pfeiler die hh. Franz und Dominicus; auch von Vasari erwähnt.

f In S. Francesco: Capella di S. Michelangelo: Reste von Wandbildern *Spinello's*, S. Michael's Kampf mit Lucifer. — Im Chor an der Decke die Evangelisten, wahrscheinlich von *Bicci di Lorenzo.* — *Spinello,* Mahl bei Levi.

g Pinakothek: *Spinello*, Dreieinigkeit; *Lor. di Bicci*, Maria als Gnadenmutter.

Assisi. — S. Francesco. Die Oberkirche vergl. S. 594 e ff.

h Die Unterkirche. An dem Hauptgewölbe über dem Grabe die Allegorien von Armuth, Keuschheit und Gehorsam, nebst der Verklärung des h. Franciscus. Hauptwerke von *Giotto.* (S. 613 a.)

Im südlichen Querschiff Reste einer grossen und sehr reichen Kreuzigung, irrthümlich *Pietro Cavallini* zugeschrieben, aber — wie die Kreuzabnahme, Grablegung, S. Franciscus die Wundmale empfangend und am Tonnengewölbe kleine Passionsbilder — vielmehr ein Jugendwerk von *Pietro Lorenzetti,* von welchem auch das Fresco der Madonna zwischen zwei Heiligen.

Im nördlichen Querschiff die Bilder aus der Geschichte Christi und des h. Franciscus an der östlichen und westlichen Wand von einem frühen Schüler *Giotto's*, der

der ganzen Schule zu geben, statt den einzelnen Meistern ihre persönlichen Eigenthümlichkeiten nachzuweisen. Abgesehen von dem Gebot der Kürze, wüssten wir in der That nicht anders zu verfahren bei Künstlern, die gar keine Eigenthümlichkeit, als die ihrer Schule

---

von Siena beeinflusst ist. Die Halbfiguren der Heiligen an der Nordwand von *Simone Martini;* die Mönche unter Cimabue's Madonna von *Lippo Memmi.*

In der Kap. del Sagramento (Apsis des nördl. Querschiffes) Geschichten des h. Nicolaus und die Apostel, nach Thode von dem jugendl. *Giotto*, in derjenigen der h. Magdalena (3. Kap. rechts) das Leben der Magdalena und Maria Aegyptiaca, dem *Buffalmaco* zugeschrieben, nach Thode von *Giotto* (sehr bedeutend); in der Cap. Albornoz, nördl. Apsis in der Vorhalle, handwerksmässige Fresken des 14. Jahrh., gleichfalls fälschlich *Buffalmaco* genannt.

In der Kap. des h. Martinus (1. Kap. links) die Geschichten des Heiligen, in zehn Bildern, eines der besten Werke der Sieneser Schule, von *Simone Martini.*

Ueber der Kanzel: Krönung Mariä und Scenen aus der Stanislaus-Legende von *Giottino.*

In S. Chiara: an den vier Feldern des Kreuzgewölbes je zwei h. Frauen, unter Baldachinen, von Engeln umgeben; *Giottino* zugeschrieben. a

Bologna. — Pinakothek: *Giotto*, fünftheiliges Altarblatt, Madonna mit Heiligen. b

Florenz. — S. Croce. Im Chor: *Agnolo Gaddi*, Fresken mit der Geschichte des wahren Kreuzes. — In den zehn Kapellen zu beiden Seiten des Chores: c

1. Kap. rechts (kleinere Cap. Bardi): Geschichten des h. Franciscus, 1853 durch Bianchi restaurirt und dem *Giotto* zurückgegeben, dessen treffliches Werk sie sind. — Auf dem Altar, stets verdeckt, die dem *Cimabue* zugeschriebene Gestalt des h. Franciscus, eher von *Margaritone d'Arezzo.*

2. Kap. rechts (Cap. Peruzzi): die Geschichten Johannes' des Ev. (rechts) und Johannes' d. T. (links) von *Giotto.*

3. Kap. rechts: halb erloschene Darstellung vom Kampfe Michaels und des himmlischen Heeres mit dem Drachen, grossartig gedacht; nach Thode von *Cimabue.*

4. Kap. links (Cap. dei Pulci): *Bernardo Daddi*, Marter der hh. Stephanus und Laurentius (1324).

5. Kap. links (Cap. S. Silvestro): rechts *Giottino*, drei Wunder des h. Sylvester; links Grabnischen mit nicht unbedeutenden Fresken (Weltgericht und Grablegung).

An der Chorwand des Querschiffes die Gestalten des h. Franciscus und des h. Stephan mit ornamentaler Umrahmung; giotteske Schule.

Am Ende des rechten Querschiffs in der grossen Cap. Baroncelli: Fresken mit dem Leben der Maria von *Taddeo Gaddi* (1332—1338), von demselben die Figuren am Gewölbe. (Die Madonna della Cintola an der Wand rechts ist von *Bastiano Mainardi.*) Die Malereien *Taddeo's* sind von den wichtigsten der Schule, deren Gruppirungs- und Gewandungsmotive hier ganz besonders schön und furchtlos gehandhabt sind.

In der rechts anstossenden Cap. del Sagramento oder Castellani: am Gewölbe die Evangelisten und die Kirchenlehrer; an den Wandflächen, rechts: Scenen aus dem Leben des h. Nicolaus und Johannes d. T.; links: des Ev. Johannes und des Antonius von Vasari *Starnina* zugeschrieben (*Antonio Veneziano?*).

Im Gange vor der Sacristei: u. a. ein ausgeschnittenes Crucifix, Schule Giotto's.

In der Capp. Medici am Ende dieses Ganges: Altarbild von *Giotto* (aus der Baroncellikapelle) sowie eine Anzahl Altarbilder des 14. Jahrh.

In der Sacristei: an der Wand rechts die Scenen der Passion, wahrscheinlich von *Niccolò di Pietro Gerini;* die untern weisen auf einen energischen, aber etwas verwilderten Giottesken; oben sehr schön die knieenden Jünger und Engel um den Auferstandenen. — In der Altarkapelle (Rinuccini) der Sacristei: das Leben der Magdalena und das der Maria, nebst den Gewölbemalereien von *Giovanni da Milano* seit 1365 ausgeführt. Das Altarbild von 1379.

repräsentiren wollen. Der Einzelne war hier gar nicht so frei; die Schule musste ihren Bilder- und Gedankenkreis in der gegebenen Form voll durchleben, hundert Jahre lang, ohne irgend bedeutende Fortschritte oder Aenderungen in den Darstellungsmitteln, um dann

---

In dem ehemaligen Refectorium des anstossenden Klosters (jetzt Magazin der im Kloster befindlichen Bureaux): ein grosses, im ganzen wohlerhaltenes Abendmahl, wahrscheinlich von *Taddeo Gaddi;* eines der reinsten und gewaltigsten Werke des 14. Jahrh. Darüber: die Kreuzigung, vielleicht von *Niccolò di Pietro Gerini*, der Stammbaum der Franciscaner und einige Scenen aus der Legende des h. Franz u. h. Ludwig, vieleicht von *Francesco da Volterra.* (Das beste Licht morgens.)

a S. Maria Novella, Cap. Strozzi, am Ende des linken Querschiffes: das Weltgericht (hinten), das Paradies (links) und das Altarbild (1357) von *Andrea Orcagna;* die Hölle (rechts) von dessen Bruder *Nardo* in engstem Anschluss an Daute componirt. Im Paradies die Gesichtsbildung bezeichnend als die höchste Grenze des Holdseligen und Schönen, welche die Schule erreicht hat.

b Chiostro verde: die ältern Theile der grün in grün gemalten Geschichten der Genesis. (Die späteren von *Paolo Uccello.*)

c Anstossend an diesen Kreuzgang: Die berühmte Cap. degli Spagnuoli, ausgemalt nach 1355 (vollendet nicht vor 1377), von Vasari *Taddeo Gaddi* und, sicher fälschlich, dem *Simone Martini* von Siena zugeschrieben. Growe und Cavalcaselle vermuthen die Hand des *Antonio Veneziano* und des *Andrea da Firenze*, dem letzteren dürfte, mit Ausnahme der Legendenscenen der Eingangswand, das Ganze zuzuschreiben sein. Ein Hauptdenkmal der Schule, in Beziehung auf die Zusammenstellung des Ganzen, auf den Reichthum der Composition in den biblischen Scenen und auf die Allegorik in dem „Triumph des h. Thomas von Aquino" und der „Streitenden und triumphirenden Kirche". (Bestes Licht: 10—12 Uhr.)

Ausser geringern Ueberresten in verschiedenen Räumen des Klosters: im sog. alten Refectorium eine thronende Madonna mit vier Heiligen, mehr sienesisch als florentinisch (*Ugolino?*), und: in einem kleinen gewölbten Gemach der Farmacia rohe Passions-Fresken des *Spinello Aretino.* (Eingang von der Via della Scala.)

Im Grabgewölbe der Strozzi neben der Cap. degli Spagnuoli: Kreuzigung, Anbetung des Kindes, Evangelisten und Propheten, wahrscheinlich von *Maso (di Banco?).* — Von ihm im Gang unter der Cap. Strozzi Fresken aus dem Marienleben.

d S. Miniato al Monte. Ausser mehreren geringeren Ueberbleibseln an den Wänden der Kirche die von *Spinello* mit den Geschichten des h. Benedict ausgemalte Sacristei (um 1385; sehr übermalt).

e Carmine, im Kreuzgang: Madonna zwischen Heiligen, darunter die Stifter, schönes Fresco, wahrscheinlich *Bicci*-Schule. — In der Sacristei: etwas flüchtige Wandmalereien des Lebens der h. Cäcilia; im Stil der *Bicci.*

f S. Felicita, Anbauten hinten rechts: in einem alten Capitelsaal der Gekreuzigte mit den Seinigen, wahrscheinlich von *Nicc. di Pietro Gerini;* in einem nahen Gang eine Annunciata, beinahe Orcagna's würdig.

5. Altar rechts; Madonna, thronend zwischen Heiligen, fünftheiliges Altarwerk von *Taddeo Gaddi.* — In der Sacristei eines der grossen Crucifixe, wohl von *Giotto.*

g Ognissanti, in der Sacristei: der Gekreuzigte mit Engeln, Heiligen und Mönchen; vielleicht von *Francesco da Volterra* (um 1370).

h Bigallo. Im Zimmer des Cassiers: Fresken von dreierlei Händen, darunter eine Misericordia, *Giottino* (?) genannt; das naive Bild der Waisenkinder von einem zurückgebliebenen Giottesken, *Ventura di Moro* (*Piero Chelini* malte hier nur im 15. Jahrh. an der Decoration); kleines Triptychon von *Taddeo Gaddi* (1333).

i Dom. Die Apostel und Heiligen unter den meisten Fenstern des ganzen Kapellenkranzes, ebenfalls von einem der spätesten Giottesken (*Lor. di Bicci*). — An einem der vordern Pfeiler das schöne, spätgiotteske Bild des h. Zenobius (*Orcagna*schule).

vor dem Geist des 15. Jahrh., der die Individualitäten erlöste, total zusammenzubrechen. Als Ganzes imponirt sie auch erst in vollem Maasse und zwar so, dass man sie den grössten Denkmälern unseres Jahrtausends beizählen muss.

S. Maria Nuova. Aussen neben der Thür die beiden Ceremonienbilder von *Bicci di Lorenzo* (1420), links, und von dem Miniator *Gherardo* (1435), stark erneuert. a

Orsanmichele. Im Tabernakel Orcagna's das schöne Gnadenbild, früher dem *Ugolino da Siena* zugeschrieben; es ist nicht das von *Bernardo Daddi* 1346 und 1347 ausgeführte Bild, sondern erst 1352 bestellt. Die Zuweisung an Orcagna selbst scheint stilkritisch nicht haltbar. b

Pal. del Podestà (Museo Nazionale). In der Kapelle: die Fresken des *Giotto*, die diesem neuester Zeit (durch Milanesi) wohl mit Unrecht wegen eines Brandes (1337), von dem sie sehr wohl verschont sein können, abgesprochen werden; an den Seitenwänden Scenen aus der Legende der h. Magdalena, über dem Eingang die Hölle, gegenüber das Paradies mit den berühmten Bildnissen Dante's, des Brunetto Latini und Corso Donati. Sehr zerstört durch ehemalige Ueberweisung, Einbau eines Zwischenstockes und Uebermalung. c

Einzelne Reste von Fresken, auch Staffeleibilder in verschiedenen Kirchen; mehrere der letztern in der Certosa (ältere Seitenkirche). d

Die wichtigsten grösseren Altarwerke in den Uffizien: Nr. 6, Christus am Oelberg, von *Don Lorenzo monaco*; Nr. 7 Pietà von *Giottino*; Nr. 1293, das kostbare Altarbild des *Giovanni da Milano* aus Ognissanti. e

In der Accademia delle Belle Arti: Quadri Grandi Nr. 4 fg.: die Sacristei-Schrankthüren aus S. Croce, von *Taddeo Gaddi* nach *Giotto's* Compositionen, wenn nicht vielmehr ganz von Taddeo. Nr. 15: thronende Madonna von *Giotto*. Nr. 31 (angeblich Taddeo Gaddi): die grosse Grablegung von *Niccolò di Pietro Gerini*. Nr. 33: Madonna mit Engeln und Heiligen von *Agnolo Gaddi*. Nr. 16: Der todte Christus von *Giov. da Milano* (1365). Maria erscheint dem hl. Bernhard von *Nicc. di Pietro Gerini*. — Ueber Giotto's Crucifixe s. später. f

In der Accademia filarmonica (V. Ghibellina) das interessante Fresco der Vertreibung des Herzogs von Athen, in der Art des *Giottino*, 1343. g

Mailand, Brera; Madonna mit Engeln von *Giotto* (bez.). h

Neapel. — S. M. dell' Incoronata: die Malereien am Kreuzgewölbe über der Empore links vom jetzigen Eingang das Gewölbe des westlichen Seitenschiffes), früher *Giotto* zugeschrieben, jedoch irrthümlich, da die dargestellte Hochzeit Ludwigs von Tarent und der Johanna von Neapel erst 1347 stattfand und die Kirche erst 1352 zur Erinnerung an die damals erfolgte Krönung gegründet wurde. (Sicher sienesisch; früher irrthümlich dem Neapolitaner *Robertus de Oderisio* zugeschrieben, von welchem eine Kreuzigung in der Kirche S. Francesco zu Eboli). In sieben Gewölbefeldern Darstellung der sieben Sacramente in ihrer Ausübung, im fast gänzlich zerstörten achten (wie es scheint) eine Allegorie Christi und der Kirche. Tüchtiges Werk für die Erzählungsweise in wenigen tiefgegriffenen Zügen und für die sprechendste Deutlichkeit der Darstellung. Darunter Reste von alttestamentlichen Fresken (Joseph, Moses, Simon). (Bestes Licht Vormittags.) — In derselben Kirche noch verschiedene Ueberreste des 14. Jahrh., so in der Capp. del Crocifisso am Gewölbe; die Fresken an den Wänden derselben Kap. 15. Jahrh. i k

In S. Chiara ist von *Giotto's* umfangreichen Fresken nichts mehr erhalten. Das Tafelbild der Madonna delle Grazie ein armseliges Machwerk. — Im anstossenden grossen Refectorium, jetzt Möbelmagazin (Eingang Piazza S. Trinità Magg. Nr. 19, 20) grosses Wandbild des thronenden Christus zwischen Heiligen giottesk. Andere Freskenreste in S. Lorenzo (Capp. Barrese), in der Annunziata u. a. O. l m n

In S. M. di Donna Regina sienesische Fresken (zwischen Duccio und P. Lorenzetti stehend) von 1320—30: apokalyptische, legendarische und Passionsscenen. o

Allerdings spricht sie nicht zu dem zerstreuten oder übersättigten Auge; der Gedanke muss ihr entgegenkommen. Es ist dabei gar keine besondere „Kennerschaft" nothwendig, sondern nur etwas Arbeit. Nehmen wir z. B. das erste Werk der Schule, das dem Besucher der

---

a **Padua.** — Das Kirchlein S. Maria dell' Arena ist im Innern ganz mit den Fresken *Giotto's* bedeckt. (Seit 1305, also sein frühestes grosses Werk.) Das Leben der Jungfrau und die Geschichte Christi in vielen Bildern; am Sockel grau in grau die allegorischen Figuren der Tugenden und Laster; an der Vorderwand das Weltgericht. Die Wandmalereien im Chor von einem schwachen Nachfolger. (Bestes Licht: Morgens.) — Spuren von Malereien *Giotto's* in einer Halle hinter der Sacristei b des Santo. — Im Todtenhaus der Eremitani eine Madonna giottesken Stils.

c **Parma.** — Pinakothek: Tod der Maria von *Nicc. di Pietro Gerini* (Giotto genannt).

d **Pisa.** — Der Camposanto.

Ostwand: Himmelfahrt, Auferstehung und Passion, sehr übermalt; nach Vasari von dem als *Buonamico Cristofani* nachgewiesenen *Buffalmaco*, dem er die verschiedenartigsten Werke, u. a. auch Pietro di Puccio's Genesisbilder zuschreibt.

Nordwand: *Pietro di Puccio* (seit 1390, ehemals dem *Buffalmaco* zugeschrieben, jedenfalls nicht von dem oben erwähnten Maler der Passionsbilder): Gott als Welterhalter, und die Geschichten der Genesis bis zum Opfer des Noah. (Die übrigen Geschichten des alten Testaments, von *Benozzo Gozzoli*, sind unten zu erwähnen.)

Südwand: Triumph des Todes, Weltgericht und Hölle, die berühmten dem *Orcagna* und seinem Bruder *Nardo* zugeschriebenen Bilder, bald nach 1350, die mit grösster Wahrscheinlichkeit einem Pisaner beizumessen sind; als solcher ist jetzt Pisa's hervorragendster Künstler dieser Zeit, *Franc. Traini* für den Triumph des Todes und das Weltgericht genannt worden.

Das Leben der Einsiedler in der Thebais (ca. 1360), von Vasari irrthümlich *Pietro Lorenzetti* (bei Vasari missverständlich *Laurati*) zugeschrieben.

Die drei obern Bilder der Geschichten des h. Ranieri. Nach Vasari von Simone da Siena, urkundlich 1377 von *Andrea da Firenze* vollendet.

Die drei untern Bilder der Geschichte des h. Ranieri von *Antonio Veneziano* (1386—87).

Von *Spinello Aretino* drei Bilder mit den Geschichten der hh. Ephesus und Potius (1391).

Francesco da Volterra (ehemals dem *Giotto* beigelegt): die vorzüglich geistvollen Geschichten Hiobs (seit 1370). — Soweit jetzt nicht urkundlich die Meister dieses grossartigen Freskencyklus nachgewiesen sind, gehören sie (d. h. also der Triumph des Todes, das jüngste Gericht, das Leben der Einsiedler, die Auferstehung, die Kreuzigung, der ungläubige Thomas und die Himmelfahrt) zwei oder drei hervorragenden Künstlern nach der Mitte des Trecento, die von Siena wie von Florenz beeinflusst erscheinen, offenbar aber Pisaner sind.

e In S. Francesco: das Gewölbe des Chores, mit den je zu zweien gegeneinander schwebenden Heiligen und den allegorischen Figuren der Tugenden, von *Taddeo Gaddi* (1342). — Im Capitelsaal die sehr zerstörten, ausgezeichneten Passionsscenen des *Nicc. di Pietro Gerini* (1392); an der Decke Halbfiguren in Medaillons.

f In S. Caterina, 3. Altar links, die interessante Glorie des h. Thomas, von dem Pisaner *Francesco Traini*, welchen Vasari Orcagna's besten Schüler nennt.

g In S. Martino; Fresken des 14. Jahrh. in einer Nebenkapelle rechts und über dem Chor der Nonnen.

h Im Museo Civico *Fr. Traini's* h. Domenicus von 1345 und im Erzbischöflichen Seminar die zugehörigen vier Tafeln mit Scenen aus seinem Leben.

i **Pistoja.** — In S. Francesco al Prato sind in einer Kap. neben dem Chor Fresken aus dem Marienleben, im Chor selbst Reste der Franz-Legende freigelegt. In der Sacristei ist das Gewölbe mit vier Heiligen zwischen guten Gurtverzierungen bemalt, etwa in der Art des *Niccolò di Pietro*. — Der anstossende Capitelsaal enthält

Uffizien in die Augen fällt, das Gethsemane (Nr. 6 im ersten Gange, in der Nähe der Thür). Unfreundlich, scheinbar ohne Lichteffect, Individualisirung und Ausdruck der Seele, schreckt das Bild Tausende von Besuchern ohne weiteres ab. Auch wenn man es mit der Lupe untersucht, wird es nicht schöner. Vielleicht aber besinnt a

---

Fresken von verschiedenen Händen; das Gewölbe ganz der Verherrlichung des h. Franciscus gewidmet; an der Hauptwand Christus am Kreuz, welches Bild in Baumzweige mit Heiligenfiguren ausgeht etc.

Pomposa (Abtei bei Comacchio): grosses Weltgericht, um 1316, — folgt in der Composition dem in S. Giovanni zu Florenz. b

Prato. — Im Dom (Pieve) gleich links die Capella della Cintola, ausgemalt von *Agnolo Gaddi* 1365 mit dem Leben der Maria und der Geschichte des Gürtels. Hauptwerk der Schule. — In der Sacristei S. Jacopo da Todi von *A. Vite* (?). c

Kap. links neben dem Chor: rohe Legenden, wohl von *Lorenzo di Bicci*.

Kap. rechts neben dem Chor: Leben der Maria und Geschichten des h. Stephan, darunter die schon die nahende Renaissance bekundenden feinen Fresken: Geburt Mariä, Mariä Tempelgang und Predigt Stephans, angeblich von *Starnina*, Masolino's Lehrer, die übrigen drei seinem Schüler *Antonio Vite* zugeschrieben.

In S. Francesco: der ehemalige Capitelsaal, ausgemalt von *Niccolò di Pietro Gerini*, Passion und Legenden des Matthäus und Antonius von Padua. Kreuzigung und Decke wohl von *Lorenzo di Niccolò*. d

Städtische Galerie: Thronende Maria von *Giov. da Milano;* — Altarbild von *Agnolo Gaddi*. e

Municipio: Fresken der Madonna und der Justitia in der Art des *Ant. Vite*. f

Ravenna. — S. Giovanni Evangelista. Das Gewölbe der 4. Kap. links: je ein Kirchenvater und Evangelist an umfänglichen Pulten in den vier Feldern. g

Rom. — In St. Peter, an der Innenseite der Fassade: die Navicella, ursprünglich eine Composition *Giotto's* (1298), allein durch mehrmalige Erneuerung, ja ganz neue Zusammensetzung des Mosaiks in moderne Formenbildung übersetzt. Eine alte, treuere Copie in S. M. della Concezione (Cappuccini). — In der Stanza Capitolare der Sacristei: getrennte Tafeln eines bedeutenden Altarwerkes (Ciborium des Cardinals Stefaneschi) von *Giotto*. h

In S. Giovanni in Laterano, am ersten Pfeiler des Mittelschiffes rechts: gerettetes Frescofragment *Giotto's*, Ronifaz VIII. die Indulgenzbulle des Jubiläums von 1300 verkündend, mit zwei Begleitern. (Stark übermalt, die Composition des Gesammtbildes erhalten in einer späteren Zeichnung der Ambrosiana.) i

Im Vatican die schon (S. 588 c) genannte Sammlung älterer Bilder im Museo Cristiano. — Einiges auch in der Gal. Corsini. k

Siena. — Von Siena, welches seinen besonderen Stil entwickelte, wird weiter die Rede sein; vorläufig sind hier von Florentiner Meistern zu nennen: l

Spinello's Fresken im Pal. Pubblico, Sala di Balia: Geschichten des Kaisers Friedrich Barbarossa und des Papstes Alexander III. Der Eintritt des Papstes, welchem der Kaiser den Zügel führt, ist eines der besten Ceremonienbilder aus Giotto's Schule; für einige der übrigen Scenen ist weniger gut zu stehen; der Rest vollends das Werk eines untergeordneten Malers (1407—8). m

In der Akademie zu Siena eine thronende Maria mit Engeln von *Taddeo Gaddi* (1355, aus S. Piero a Megognano) und ein paar kleine Tafeln *Spinello's*, *Bernardo Daddi's* u. a., ein Tod der Maria, welche den Giottesken als Componisten in seiner ganzen Ueberlegenheit, verglichen mit den Sienesen, erscheinen lassen. n

Terni. — In S. Francesco (Kap. r. vom Chor) sind die Fresken der letzten Dinge, um 1400, inhaltlich interessant. o

Volterra. — In der Compagnia di S. Croce die bez. Kreuzes-Legende von *C. Cennini*. — Im Municipio Verkündigung mit Heiligen (von *Fr. da Volterra*?). p q

sich jemand auf andere Darstellungen desselben Gegenstandes, wo die drei schlafenden Jünger zwar nach allen Gesetzen der verfeinerten Kunst geordnet, colorirt und beleuchtet, aber eben nur drei Schläfer in idealer Draperie sind. Hier ist angedeutet, dass sie unter dem Beten eingeschlafen seien. Und solcher unsterblich grossen Züge enthalten die Werke dieser Schule viele, aber nur wer sie sucht, wird sie finden. — Wir wollen vom Einzelnen anfangen.

Giotto's grosses Verdienst lag nicht in einem Streben nach idealer Schönheit, worin die Sienesen (S. 596 a ff.) den Vorrang hatten, oder nach Durchführung bis ins Wirkliche, bis in die Täuschung, worin ihn der Geringste der Modernen übertreffen kann, und worin schon der Bildhauer Giovanni Pisano trotz seiner beschränkten Gattung viel weiter gegangen war. Das Einzelne ist nur gerade so weit durchgebildet, als zum Ausdruck des Ganzen nothwendig ist. Daher noch keinerlei Bezeichnung der Stoffe, aus denen die Dinge bestehen, kein Unterschied der Behandlung in Gewändern, Architektur, Fleisch u. s. w. Selbst das Colorit befolgt eher eine gewisse conventionelle Scala als die Wirklichkeit. (Rothe, gelbe und bläuliche Pferde z. B. bei *Giotto* in Assisi, Vision des feurigen Wagens, und bei *Spinello* im Camposanto in Pisa; gelber Boden u. a. Das Dunkelroth vieler Lüfte ist nur Grundirung, von der das Blau abgefallen ist.) Im ganzen ist die Färbung eine lichte, wie sie das Fresco verlangt, mit noch hellern Tönen für die Lichtpartien; von der tiefen, eher dumpfen als durchsichtigen byzantinischen Tonweise ging man mit Recht ab. (Die delicateste Ausführung des Fresco überhaupt bei *Antonio Veneziano*, Camposanto). Die Bildung der menschlichen Gestalt erscheint so weit vervollkommnet, wie zum freien Ausdruck der geistigen und leiblichen Bewegung dienlich ist; diese aber wird noch nicht dargestellt, weil oder wenn sie schön und anmuthig ist, sondern weil der Gegenstand sie verlangt. (Die bedeutendste Menge nackter Figuren, in der Hölle des Camposanto, lässt einen Naturalismus erkennen, dessen Ursprung bei Giovanni Pisano zu suchen sein möchte. Aehnlich, doch unfreier, die Geschichte der ersten Menschen, von *Pietro di Puccio*, ebenda). Der Typus der Köpfe ist wohl bei den einzelnen Malern und innerhalb ihrer Bilder nach den Gegenständen ein verschiedener, allein doch ungleich mehr derselbe, als bei Spätern, die durch Contraste und psychologische Abstufung wirkten. *Giotto* selbst hat einen durchgehenden, kenntlichen Typus bei Männern und Frauen, nicht unangenehm, aber ohne Reiz. (Ein Normalbild für seine Art der Formengebung und des Ausdruckes ist die grosse Madonna in der florentinischen Akademie, vorzüglich in Betreff der Profilköpfe der Engel; ausserdem das Bild in S. Croce. Er individualisirt fast am meisten in seiner Hauptarbeit, den Fresken der Arena, 1305—7.) Bei beiden *Gaddi* kehrt das starke Kinn fast regelmässig wieder (Kap. Baroncelli

und Chor in S. Croce); *Andrea Orcagna* geht zuerst auf eigentliche Holdseligkeit aus (Kap. Strozzi in S. Maria Novella). Das Individualisiren ist bald leiser, bald nachdrücklicher; vielleicht am absichtlichsten bei *Ant. Veneziano. Spinello*, der überhaupt oft roh zeichnet und an den Stellen, auf denen kein Accent liegt, sich auch bis in die äusserste Flauheit gehen lässt, hat in seinen Köpfen am wenigsten Einnehmendes. — Der Sinn für Schönheit, für Melodie, könnte man sagen, concentrirt sich hauptsächlich in der Gewandung, die bei den heiligen Personen eine wesentlich ideale ist, so wie das Mittelalter sie aus der altchristlichen Tradition übernommen hatte. Sie ist nicht nur der deutliche und nothwendige Ausdruck der Haltung und Bewegung, sondern sie hat noch ihre besondere, oft unübertreffliche Linienschönheit, die den Ausdruck des Würdigen und Heiligen wesentlich erhöht. (Das Abendmahl im ehemaligen Refectorium von S. Croce möchte wohl das Vollkommenste enthalten.) Charakteristisch ist für *Giotto* selbst und seine nächsten Schüler der geradlinige untere Abschluss der Gewänder, während sowohl die Sienesen, als auch die Giottesken am Ende des Jahrhunderts mehr und mehr der Liebhaberei für geschwungene Endmotive der Gewandung nachgeben.

Der Raum ist durchgängig ideal gedacht und, nicht etwa wegen der „Kindheit der Kunst" (die ja hier die grössten Aufgaben löst), mehr angedeutet, als in den Verhältnissen der Wirklichkeit gegeben. Die Maler wussten recht wohl, dass unter so kleinbogigen Kirchenhallen, zwischen so niedrigen Stadtmauern, Pforten, Bäumen, auf einem so steilen Erdboden etc. keine solchen Menschen sich bewegen könnten, wie die ihrigen sind.[1]) Allein sie gaben, was zur Verdeutlichung des Vorganges diente, und dieses anspruchslos und schön (der Dom von Florenz als Symbol einer Kirche, Cap. degli Spagnuoli), meist in Linien, die mit der Einrahmung des ganzen Gemäldes zusammenstimmten; auch z. B. die Pflanzen und Bäume in grader Reihe (Cap. degli Spagnuoli: Trionfo della Morte im Camposanto); die Felsen abgestuft zu Erzweckung verschiedener Pläne, und schroff geschärft zur Trennung verschiedener Ereignisse. (In dem letztgenannten Bilde. Merkwürdig contrastirt daselbst der unverkürzte, raumlos dargestellte Teppich unter der Gruppe im Garten mit dem schon naturwahr dargestellten Fussboden unter der Reitergruppe.)[2]) — Aber noch in einem anderen Sinn ist das Raumgefühl ein ideales. Der Raum ist nämlich bei Giotto

---

1) Es herrscht bezüglich der Perspective ein richtiges Gefühl für die Linienführung, es fehlt jedoch die Kenntniss der Gesetze, namentlich über die Nothwendigkeit der Annahme einer bestimmten Entfernung des Beschauers vom Bilde, mit deren Entdeckung erst die Meister des 15. Jahrh. eine bewusste richtige perspectivische Zeichnung ermöglichen.

2) Es ist eine Eigenthümlichkeit der Sienesen, alle Stoffmuster, in denen sie besondere Zierlichkeit entwickeln, rücksichtslos gegen Perspective und Modellirung flach aufzuzeichnen oder gar mit Modeln in den Kreidegrund einzupressen.

dazu vorhanden, um möglichst mit reichem Leben ausgefüllt zu werden, nicht um selber malerisch mitzuwirken; er gilt durchaus nur als Schauplatz. Wie schon bei Giovanni Pisano, so wird eben hier jeder Vorgang in einer möglichst grossen Anzahl von Figuren entwickelt oder gespiegelt, neben denen die Nebensachen schon räumlich nicht aufkommen können. Die Schule hat so viel vom Besten vorräthig, dass sie mit ihrem Reichthum nicht wohin weiss und des Untergeordneten nicht zu bedürfen glaubt. Endlich lebt sie in einem innigen Verhältniss zur Architektur, die ihr dafür eine ganz andere Freiheit, zumal grössere Flächen gewährt als im Norden. Bei der Verzierung der Gewölberippen, bei ihrer Einrahmung mit Ornamenten und Halbfiguren arbeiten Maler und Baumeister so zusammen, dass sie eine Person zu sein scheinen. — In den Gewölbemalereien ist, beiläufig gesagt, noch von keiner Art illusionärer Verkürzung die Rede. (Incoronata in Neapel; der Meister füllt die zusammenlaufenden Winkel seiner acht Dreieckfelder hier jedesmal mit einem schwebenden Engel aus, dessen Goldgewand gut zu dem dunkelblauen Grunde stimmt.)

Auf diesen Voraussetzungen beruht nun die ganz neue Auffassung der Charaktere und der Thatsachen, die das grosse Verdienst der Schule ausmacht. In der Intention ist sie nicht heiliger, erhabener, als die Byzantiner auch waren, die ja gern in ihren Mumiengestalten das Uebersinnliche und Ewige ausgesprochen hätten. Allein sie bringt diese Intention dem Beschauer unendlich näher, indem sie sie mit einem durchaus neu geschaffenen, lebendigen Ausdruck bekleidet. Schon ihren Einzelgestalten, etwa den Evangelisten in den vier Kappen eines Gewölbes (z. B. Madonnenkapelle im Dom von Prato etc. etc) genügt jetzt nicht mehr symmetrische Stellung, Buch und Attribut; der hohe Charakter des Darzustellenden drückt sich in der lebensvollen und würdigen Wendung der Gestalt und des Hauptes, in den bedeutenden Zügen, in der freien und doch so feierlich wallenden Gewandung aus. Wie soll man z. B. den Johannes grösser fassen, als diese Schule zu thun pflegt, — ein hochbejahrter Greis, in tiefem Sinnen vor sich hin blickend, indem sein Adler scheu zu ihm emporsieht?

Ehe von den grösseren Compositionen die Rede ist, muss zugestanden werden, dass die Motive des Einzelnen und des Ganzen in dieser Schule sich grade so wiederholen wie in der antiken Kunst. (Man vergleiche z. B. die drei Leben der Maria in der Kap. Baroncelli zu S. Croce, im Chor der Sacristei ebenda, und in der Madonnenkapelle des Domes von Prato.) Die Maler sind deshalb keine Plagiatoren und einer von ihnen hat auch den andern gewiss nicht dafür gehalten; es war gemeinsames Schulgut, dass jeder nach Kräften reproducirte, nicht knechtisch, sondern lebendig und mit freien Zuthaten. Kirchen und Klöster verlangten die ihnen bekannte und keine andere

Erzählungsweise der Passion, des Lebens der Maria, der Geschichten des h. Franciscus etc. Sie verlangten von dem Künstler noch nicht seine geniale Subjectivität, sondern die Sache; es kam auf das Deutliche und Schöne, nicht auf das Eigenthümliche an. Daneben aber blieb, wie wir bald sehen werden, noch ein reiches und grosses Feld für freie Aufgaben im Sinne jenes Jahrhunderts offen.

Von *Giotto* selbst ging ein Strom von Erfindung und Neuschöpfung aus. Vielleicht hat kein anderer Maler seine Kunst so gänzlich umgestaltet und neu orientirt hinterlassen wie er.

Sein Jugendwerk, die Fresken in S. M. dell' Arena zu Padua (um 1305—7), sind für ihn und die ganze neue Geschichtsdarstellung der Schule in besonderm Grade bezeichnend. Jeder Thatsache ist ihre bedeutendste Seite abgewonnen, um auf diese die Darstellung zu bauen. Wir wählen nur einige irdische, zum Theil alltägliche Vorgänge; ihr Werth liegt in dem, was sich von selbst zu verstehen scheint, bei seinen byzantinisch beeinflussten Vorgängern aber sich noch nicht von selbst verstand und nicht vorhanden ist. a

Die tief in sich versunkene Trauer: Joachim bei den Hirten; er kommt zu ihnen gewandelt wie im Traum. — Der liebevolle Empfang: Joachim's Heimkehr zu Anna, die seinen Kopf ganz anmuthig mit beiden Händen fasst und ihn küsst. — Das Harren mit tiefster Erregung: die vor dem Altar knieenden Freier der h. Jungfrau, theils in flehendem Gebet, theils in der höchsten Spannung, die würdevollste Gruppe ohne allen äusserlichen Affect. — Das stumme Fragen und Errathen: die wundervolle Gruppe der Heimsuchung. — Die getheilte Handlung der mittlern Figur in der Auferweckung des Lazarus: noch streckt der Dargestellte die rechte Hand gegen Christus, dem er sich unmittelbar vorher flehend zugewandt haben wird; jetzt mit der Geberde der höchsten Aufregung wendet er sich gegen Lazarus. — Der geheime Auftrag: die Unterhandlung des Judas mit dem Priester, dessen beide Hände (wie bei Giotto so oft) zu sprechen scheinen. — Der Hohn: in der Gruppe der Verspottung; besonders meisterhaft der sich heuchlerisch gebückt Nahende. — Die hohe Mässigung alles Pathetischen: in der Gruppe unter dem Kreuz lehnt Maria, zwar ohnmächtig aber noch stehend, in den Armen der Ihrigen; was diese bekümmert, ist nicht (wie bei den Malern des 17. Jahrh.) die Ohnmacht an sich, sondern der gewaltige Schmerz. — Ein Dialog in Geberden: die Soldaten mit Christi Mantel; man glaubt ihre Worte zu vernehmen. — Die Klage um den todten Christus ist ohne irgend einen Zug der Grimasse gegeben; der Leichnam ist gleichsam ganz in Liebe und Schmerz eingehüllt; Schultern und Rücken liegen auf den Knieen der ihn umarmenden Mutter; eine heilige Frau stützt sein Haupt, eine hebt seine rechte, eine seine linke Hand empor; Magdalena, die Büsserin, auf der Erde sitzend, hält und beschaut die Füsse. —

Ueberall sind die Causalitäten höher und geistiger gegriffen als bei vielen der Grössten unter allen, die nach ihm kamen. Man sehe, wie der schwächere Meister der Wandbilder im Chor über das Ziel geschossen hat: bei Mariä Himmelfahrt stürzen die Apostel zur Erde, nicht sowohl aus Andacht, als getroffen von den Strahlen, die von der Glorie ausgehen.

Was hier an einem monumentalen Werke ersten Ranges gross erscheint, ist es nicht minder an den kleinen, fast skizzenhaften Geschichten Christi und des h. Franciscus in der Akademie von Florenz von den Sacristeischränken in S. Croce stammend. Auch hier wird man die prägnanteste Erzählung in den geistvollsten Zügen antreffen. (Ausgeführt sind diese Tafeln von *Taddeo Gaddi.*)

Mit der Intention, diese unsterblichen Gedanken zu finden, muss der Beschauer an Giotto's Schöpfungen herantreten. Die Schule hat sie von ihm ererbt und weiter verwerthet. Wo sie aber mit einer so glorreichen Unmittelbarkeit zu uns reden, wie z. B. in den eben genannten Fresken und in dem Abendmahl des Refectoriums von S. Croce, da fühlen wir uns in Gegenwart des Meisters selbst.

Die Anwesenden, die ausser den Handelnden die einzelnen Scenen beleben, sind keine müssigen Füllfiguren, wie sie die spätere Kunst oft aus rein malerischer Absicht, um das Auge zu vergnügen, hinzugethan hat, sondern immer wesentliche Mittel der Verdeutlichung, Reflexe, ohne welche die Handlung weniger sprechend wäre. Man sehe in der Kap. Peruzzi zu S. Croce die Auferstehung des Evangelisten Johannes von *Giotto*: hier wird das Wunder erst wirklich durch das mit voller dramatischer Grösse gegebene Verhalten der entsetzten und erstaunten Zuschauer. Gegenüber, in der Geschichte des Täufers, erhält die Scene, wo sein Haupt gebracht wird, ihre ganze Gewalt erst durch die beiden Zuschauer, die sich voll innern Grauens aneinanderschliessen. — Hundert anderer Beispiele zu geschweigen.

Bisweilen treten auch einzelne Figuren und Gruppen aus der Handlung heraus, indem sie nur dazu bestimmt sind, eine Oertlichkeit oder Existenz zu versinnlichen; im Grunde sind es reine Genrefiguren. So der Fischer in *Giotto's* Navicella (Vorhalle von St. Peter), obschon man diesen auch als symbolisches Gegenbild zu dem rechts stehenden Christus auffassen kann; eine ganze Fischerscene bei *Antonio Veneziano* (Camposanto, Gesch. des h. Ranieri), an der Decke der Spanischen Kapelle u. dergl. m. Ja, der Camposanto enthält in dem „Leben der Einsiedler" eine grosse chronikartige Zusammenstellung einzelner Züge, von denen man grade die besten, am glücklichsten gerundeten, als Genre bezeichnen kann (vergl. S. 602 e); es sind die Motive des Ruhens, sitzenden Arbeitens, ruhigen Redens, Fischens etc. Diesen war der Pisaner Existenzmaler viel besser gewachsen, als den, worin es auf erhöhten momentanen Ausdruck ankam.

Die Scenen des höhern Pathos überschreiten bisweilen das wahre Maass, wie namentlich einige Passionsbilder zeigen. Die räthselhafte Composition im Camposanto, die dem mythischen Buffalmaco beigelegt wird, enthält zwischen herrlichen Gruppen von Anwesenden die carikirt schmerzliche Gruppe der ohnmächtig sinkenden Maria und ihrer Begleiterinnen: einer der Henker holt mit gewaltsam ausgespreizter Stellung aus, dem bösen Schächer die Glieder zu zerschmettern. (Die würdigste und an schönen Zügen reichste giotteske Kreuzigung möchte die in der Cap. degli Spagnuoli sein: einer der bedeutendsten Passionscyklen überhaupt war der im Capitelsaal von S. Francesco zu Pisa.) a b

Sonst tritt die innere Erregung oft bewunderungswürdig wahr und schön zu Tage. Man sehe (Camposanto, von *Franc. da Volterra*) die Geberde edlen Vorwurfes, mit der Hiob zu Gott spricht, indem er auf die verlornen Heerden hinweist; oder die Innigkeit, mit welcher S. Ranieri (in der obern Bilderreihe) sein Gelübde bei dem heiligen Mönche ablegt. Das Gewaltigste im Affect hat wohl der Meister des Trionfo della Morte (Camposanto) geleistet in der Gruppe der Krüppel und Bettler, die vergebens nach dem erlösenden Tode schreien; ihre parallele Geberde mit den verstümmelten Armen wirkt hier, verbunden mit dem Ausdruck ihrer Züge, hochbedeutend. Es ist einer der Fälle, da auch das Widrige vollkommen kunstberechtigt erscheint. Nur so erhielt die Gruppe im Garten ihren deutlichen Sinn als Gegensatz; sie ist, beiläufig gesagt, das ausgeführteste weltliche Existenzbild des gothischen Stiles, eine Ausführung dessen, was die Miniaturen unserer Minnesingerhandschriften nur erst als Andeutung geben; doch schon mit einem deutlichen Anklang an Boccaccio. In der Gruppe der Reiter ist der tiefe Schauder vor den drei Leichen unübertrefflich schön dargestellt in dem behutsamen Herannahen, Ueberbeugen, Sichzurückhalten; zugleich malerisch eine vorzügliche Composition. — An einfachern Aufgaben zeigt z. B. in der Sacristei von S. Miniato bei Florenz *Spinello* seine herbe Grösse. Es sind die oft gemalten Geschichten des h. Benedict, hier auf ihren einfachsten Ausdruck zurückgeführt. Macht und ruhige Autorität liessen sich kaum treffender darstellen, als hier in Geberde und Gestalt des heiligen Abtes durchweg geschieht; auch die Verführung und die Busse des jungen Mönches, die Demüthigung des Gothenkönigs, die Gruppe der Mönche um den vom Teufel in Besitz genommenen Stein gehören zu den geistvollsten Gedanken der florentinischen Schule. Vieles Andere ist dagegen flüchtig gedacht und roh gegeben. (Ueberdies beträchtlich übermalt.) c d e

Je nach der Aufgabe erschöpfen diese Maler bisweilen das Mögliche in edler und geistvoller Aeusserung der Seelenbewegung. Ich glaube nicht, dass die Scene des Auferstandenen, der seine Wund-

male zeigt, jemals wieder so vollkommen gedacht worden ist, als in a der nur stückweise erhaltenen Gruppe des sog. Buffalmaco (Camposanto). Statt des einen Thomas sind es mehrere Jünger, die den Auferstandenen wieder erkennen und seine Wunden verehrend, anbetend, voll zärtlicher Theilnahme betrachten; zugleich bilden sie eine der schönstgeordneten Gruppen der Schule. (Man vergleiche damit *Guercino's* trefflich gemaltes und dabei so roh empfundenes Bild in der vaticanischen Galerie.) Auch in der zunächst folgenden Himmelfahrt hat die stärkste Uebermalung die schönen alten Gedanken nicht gänzlich zerstören können; noch sind die Apostel kenntlich getheilt zwischen Augenblendung, Erstaunen, Betheuerung und hingebender Anbetung. Wenn man aber wissen will, mit wie Wenigem sich ein grosser, für jene Zeit erschütternder Eindruck hervorbringen liess, b so betrachte man in der Incoronata zu Neapel das „Sacrament der Busse"; fast entsetzt wendet sich der Priester von der beichtenden Frau ab, während die Büsser (Flagellanten) verhüllt und gebückt von dannen ziehen. Ueberhaupt ist die Incoronata in dieser Beziehung durchgängig eines der wichtigsten Denkmäler.

Die Darstellung des Himmlischen, Heiligen, Uebersinnlichen hat noch ganz dieselbe Grundlage wie zur byzantinischen Zeit; in symmetrischer Gruppirung und Haltung, ganz ernst und ruhig, ragt es in die irdischen Vorgänge herab, als etwas sich von selbst Verstehendes, dem noch der volle, auch apokalyptische Glaube entgegenkommt; bei der idealen Betrachtungsweise des Raumes findet es auch äusserlich von selbst seine Stelle. (Erst das 15. Jahrh. fing an, den Himmel durch Wolkenschichten räumlich zu erklären, und erst Correggio giebt den Wolken jenen bestimmten cubischen Inhalt und Consistenzgrad, der sie zur ganz örtlich berechenbaren Unterbringung von Engeln und Heiligen geeignet macht.) Es sind die seit der altchristlichen Zeit kunstüblichen Gedanken, die in jeder, selbst in verschrumpft byzantinischer Form imponiren, hier aber in schöner Verjüngung auftreten. Das, was so lange Jahrhunderte blosse Andeutung gewesen war, gewinnt endlich eine erhabene Wirklichkeit, soweit eine solche überhaupt im Sinne des Jahrhunderts lag.

Hier muss vorläufig von den Weltgerichtsbildern die Rede sein. Es hatten schon lange, auch im Orient, solche existirt, ehe der c uns bekannte Künstler (*Franc. Traini?*) dasjenige im Camposanto malte. Allein bei ihm erst ist der Richter nicht bloss eine Function, sondern ein persönlicher Charakter, dem die Wendung und die berühmte Geberde ein imposantes Leben verleihen. Der damalige Glaube wies bereits der Madonna eine fürbittende Theilnahme beim Weltgerichte an; der Maler gab ihr denselben mandelförmigen Heiligenschein (Mandorla) wie Christus; ihre Unterordnung wird nur dadurch angedeutet, dass ihre Stellung der seinigen fast parallel folgt. Die

Apostel sind keine blossen Anwesenden mehr, sondern sie nehmen den stärksten inneren Antheil; wir sehen sie trauernd, erschrocken auf den Richter hinblickend, niedergeschlagen in sich gekehrt, auch mit einander redend. Sogar einer der Engelherolde kauert furchtsam auf einer Wolke, den Mund mit der Hand verdeckend. Höchst energisch vollziehen dann unten fünf Erzengel das Geschäft des Seelenscheidens; in den beiden, welche die Herüberstrebenden in die Hölle zurückdrängen, ist die herbste Wirkung beabsichtigt und erreicht.

Auch blosse Glorien sind bei dieser Schule immer höchst beachtenswerth. Die ererbte Symmetrie in der Haltung der Hauptfigur und der Engelschaaren wird mehr oder weniger beibehalten, aber mit grandiosem Leben durchdrungen. Man kann nichts Eigenthümlicheres sehen, als (Camposanto, Gesch. des Hiob) die Erscheinung a Gottes in ovaler Glorie mit sechs Engeln über einer Landschaft mit grünem Meer, gelber Erde und rothem (ehemals blauem) Himmel; Satan tritt auf einen Fels in Gottes Nähe. Kein Effect des Lichtes und des Raumes könnte den echten, grossartigen Charakter dieser Theophanie irgend erhöhen.

Oder (ebenda über dem östlichen Eingang der Südwand) Mariä b Himmelfahrt: drei Engel auf jeder Seite, und zwei stärkere, männliche Engel unten tragen und halten den Rand der Mandorla, in welcher die Jungfrau ihrem Sohn entgegenschwebt. Glaubt man ihr nicht viel eher, dass sie wirklich schwebe und ein überirdisches Dasein habe, als jenen zahlreichen Madonnen der letzten Jahrhunderte auf den mit zertreuten Engeln besäeten Wolkenhaufen, mit Lichteffect und Untensicht? — Das Schweben wird aber überdies in der Schule Giotto's nicht selten so anmuthig und feierlich dargestellt, dass man die vollendete Kunstepoche vor sich zu haben glaubt. Es sind im Weltgericht (Camposanto) zwei Engel, die bis auf Luca della c Robbia und Rafael schwerlich mehr ihres Gleichen haben.

Ausser den biblischen und legendarischen Stoffen erging sich aber die Schule noch in freien, grossen symbolisch-allegorischen Bildern und Bilderkreisen. Sie hing dabei, wie oben bei Anlass der Sculptur (S. 390) angedeutet wurde, von einer gelehrten literarischen und poetischen Bildung ab, die den stärkeren Theil bildete und durch einen Genius wie Dante repräsentirt war. Schon bei dem grossen Dichter aber darf man sich wohl fragen, ob er durch seine Symbolik oder trotz ihrer gross ist. Diese Symbolik war nicht durch und mit Dichtung und Kunst entstanden, wie im Alterthum, sondern Dichtung und Kunst mussten sich ihr bequemen. Bei Dante freilich liegt alles untrennbar durch und in einander; er ist ebenso sehr Gelehrter und Theolog wie Dichter. Der Künstler dagegen war hier auf etwas ausser seiner Sphäre Liegendes angewiesen; er musste dienen und that es mit heiligem Ernst. Wir aber sind nicht verpflichtet, die Empfindungs-

weise einer zwar strebenden, aber doch nicht harmonischen Zeit und noch viel weniger ihre zu einer wunderlichen Encyclopädie geordneten Bildungselemente zur Norm für uns selber zu machen; vielmehr muss hier neben dem Ewigen, das jene Kunst schuf, und dem wir ganz folgen können, auch das Vergängliche und Befangene anerkannt werden.

Die Allegorie ist zunächst die Darstellung eines abstrakten Begriffes in menschlicher Gestalt. Um kenntlich zu sein, muss sie in Charakter und Attributen diesem Begriffe möglichst zu entsprechen suchen; nicht immer kann man durch eine Beischrift nachhelfen. Ich bekenne, dass mich von allen giottesken Allegorien eine einzige wahrhaft ergreift, die weibliche Gestalt des Todes im Trionfo della Morte; sie ist eben keine blosse Allegorie, sondern eine dämonische Macht. a Die Tugenden und Laster, wie sie z. B. *Giotto* in der Arena (untere Felder) angebracht hat, sind für uns doch nur culturgeschichtlich interessante Versuche, das Allgemeine zu veranschaulichen; in unserer Empfindungsweise finden sie keine Stelle. Wer in Italien allmählich z. B. einige hundert Darstellungen der vier Cardinaltugenden aus allen Epochen der christlichen Kunst durchgesehen hat, wird sich vielleicht mit mir darüber wundern, dass so weniges davon im Gedächtniss haften bleibt, während historische Gestalten sich ihm fest einprägen. Der Grund ist wohl kein anderer, als dass jene nicht durch unsere Seele, sondern nur an unseren Augen vorübergegangen sind. Die drei christlichen Tugenden, Glaube, Liebe, Hoffnung, prägen sich schon viel fester ein, weil sie nicht wesentlich durch äussere Attribute, sondern durch gesteigerten Seelenausdruck charakterisirt zu werden pflegen und uns daher zum Nachempfinden auffordern. Die Künste und b Wissenschaften, in der Capp. degli Spagnuoli in grosser vollständiger Reihe vorgetragen und von ihren Repräsentanten begleitet, würden uns ohne die süssen Köpfe gleichgültig lassen; *Giotto* ersetzte c in seinen Reliefs am Campanile nicht umsonst die allegorische Figur durch das Bild der entsprechenden Thätigkeit. — Und woher stammte im Grunde die Anregung zu dieser durch das ganze (auch byzantinische) Mittelalter gehenden Lust am Allegorisiren? Sie war ursprünglich das Residuum der antiken Mythologie, die mit dem Christenthum ihre wahre Bedeutung eingebüsst hatte. Ihr Ahn heisst Marcianus Capella und lebte im 5. Jahrh. Die Kunst wird die Allegorie nie ganz entbehren können und konnte es schon im Alterthum nicht, allein sie wird in ihren Blüthezeiten einen nur mässigen Gebrauch davon machen und keinen geheimthuenden Hauptaccent darauf legen. (Vergl. die Allegorien der Barocksculptur.)

Hauptsächlich aber wird sie derartige Gestalten abgesondert darstellen und nicht in historische Scenen hineinversetzten. (Vgl. Rafael: Decke der Camera della Segnatura, und Saal Constanstins.) *Giotto* war kühner: er liess sich, ohne Zweifel durch Dante, verführen, in

der Unterkirche von Assisi u. a. eine wirkliche Vermählungsceremonie des h. Franciscus und einer Figur, die die Armuth darstellt, abzuschildern; beim Dichter bleibt der Vorgang Symbol und der Leser wird darüber keinen Augenblick getäuscht; beim Maler wird es eben doch eine Trauung, und wenn er noch so viele Winke und Beziehungen ringsum aufhäuft, wenn auch Christus dem h. Franz die Armuth zuführt und es dabei geschehen lässt, dass zwei Buben sie misshandeln, wenn auch ihr Linnenkleid in Fetzen geht u. dgl. m. Die Verpflichtung zur Armuth als eine Vermählung mit ihr zu bezeichnen, ist eine Metapher, und auf eine solche darf man gar nie ein Kunstwerk bauen, weil sie als Metapher, d. h. „Uebertragung auf eine neue fingirte Wirklichkeit" im Bilde ein nothwendig falsches Resultat giebt. Wenn spätere Künstler z. B. die mit der Zeit an den Tag gekommene Wahrheit darstellen wollten, so kam dabei ein absurdes Bild zu Stande wie folgt: ein nackter, geflügelter Greis mit Stundenglas und Hippe deckt ein verhülltes Weib auf! — Sobald man eben die allegorischen Figuren in sinnliche Thätigkeit versetzen muss, ist ohne die Metapher beinahe gar nichts auszurichten und mit ihr nur Widersinniges. Auch die übrigen Allegorien des Mittelgewölbes der Unterkirche von Assisi sind an sich so barock wie die des 17. Jahrh. Da verscheucht die Busse mit einer Geisel die profane Liebe und stürtzt die Unreinigkeit über den Fels hinab. Die Keuschheit sitzt wohlverwahrt in einem Thurm; die Reinlichkeit wäscht nackte Leute, und die Stärke reicht das Trockentuch dar. Der Gehorsam, von der zweiköpfigen Klugheit und der Demuth begleitet, legt einem Mönche ein Joch auf; einer der anwesenden Engel verjagt einen Centauren, womit der Eigensinn (wenn nicht einfach nach der gewöhnlichen Auffassung des Mittelalters die Sinnlichkeit) gemeint ist. Ohne den tiefen Ernst Giotto's, der auch hier nur das Nothwendige und dieses so deutlich wie möglich ohne alle versüssende Coketterie ausdrückt, würden diese Scenen als profan und langweilig wirken[1]). a

Die Kunst empfand das Ungenügende aller Allegorik auch recht wohl. Als Ergänzung schuf sie z. B. jene meist dem Alterthum entnommenen Repräsentanten der allgemeinen Begriffe und gesellte sie den Allegorien einzeln bei, wovon die genannte Cap. degli Spagnuoli das vollständigste Beispiel liefert. (Auch Dante macht von dieser Repräsentation bekanntlich den stärksten Gebrauch.) Solche Figuren, namentlich wenn sie nicht besser stilisirt sind als bei *Taddeo di Bartolo* (Vorraum der Kap. des Pal. Pubblico in Siena), bleiben doch blosse Curiosität; sie geben den Maassstab des naiven historischen Wissens jener Zeit, die nach Valerius Maximus und andern Quellen dieser Art neue Ideale proclamirt. b c

1) In den ersten Abschnitten des Vasari wird noch mancher Allegorien aus jetzt nicht mehr vorhandenen Werken umständliche Erwähnung gethan.

Ungleich wichtiger und selbständiger als dieses buchgeborene allegorisches Element ist in Giotto's Schule das symbolische. Es giebt hohe, gewaltige Gedanken, die sich durch keinen bloss historischen Vorgang versinnlichen lassen und doch grade von der Kunst ihre höchste Belebung verlangen. Das betreffende Kunstwerk wird um so ergreifender sein, je weniger Allegorie, je mehr lebendiges, deutliches Geschehen es enthält. Die künstlerische Symbolik spricht theils gruppen- und kategorienweise, theils durch allbekannte historische Charaktere. Das Grösste, was von dieser Art vorhanden ist, trägt am wenigsten den Stempel der blossen subjectiven Erfindung; es sind vielmehr grosse Zeitgedanken, die sich fast mit Gewalt der Kunst aufdrängen.

Zu diesen Gegenständen gehört schon das ganze Jenseits, obwohl nicht unbeschränkt. Soweit das Evangelium und die Apokalypse in ihren Weissagungen gehen, hat die Kunst noch einen Boden, der mit dem Historischen von gleichem Range ist. Erst mit den einzelnen Motiven, die hierüber hinausgehen, beginnt die freie Symbolik. Das Weltgericht in seinen drei Abtheilungen: Gericht, Paradies und Hölle, hat in dieser Schule drei mehr oder weniger vollständige Darstellungen erhalten: die (sehr zerstörte) *Giotto's*[1]) an der Vorderwand a der Arena zu Padua, die *Orcagna's* in S. Maria Novella und die b früher Orcagna zugeschriebene im Camposanto (der untere Theil der Hölle durch schlechte Uebermalung stark verändert). Die Hölle ist an den beiden letzterwähnten Orten mit offenbarem Anschluss an Dante nach Schichten oder Bulgen eingetheilt, in welche die einzelnen Sünderclassen nach Verdienst eingeordnet sind. Ich überlasse es einem Jeden, über Dante's Unternehmen, über dies eigenmächtige Einsperren der ganzen Vor- und Mitwelt in die verschiedenen Behälter seiner drei grossen Räume zu denken, wie er will; nur möge man sich im stillen fragen: wo hätte er dich wohl hingethan? Es ist nicht schwer, die verschiedenen Höllenbulgen im Gedichte nachzuweisen, wohin z. B. die meisten jetzigen Anbeter des Dichters selbst zu sitzen kämen. Aus dem Gedichte spricht nur zu oft der Geist der unerbittlichen, unauslöschlichen Zwietracht, der das Unglück Italiens verschuldet hat. Auch in dem symbolischen Inhalt überhaupt, so schwer und künstlich er verarbeitet ist, liegt, wie gesagt, der culturgeschichtliche, nicht der poetische Werth der Divina Commedia. Dieser beruht wesentlich auf der hohen, plastischen Darstellungsweise der einzelnen Motive, auf dem gleichmässig grandiosen Stil, wodurch Dante der Vater der neuen abendländischen Poesie geworden ist.

---

1) Merkwürdiger Weise ist Giotto in der Gruppirung freier als Orcagna; er giebt noch bewegte Schaaren, die ungleiche Luftentfernungen zwischen sich haben. Christus und die Apostel sind noch ohne den momentanen Ausdruck, den ihnen Orcagna verlieh. Uebrigens zeigt sich hier eine starke Mitwirkung von Schülerhänden.

Die Malerei konnte sich von dieser Seite seines Wesens nur einen Theil aneignen: das episodisch Reizvolle fiel in den Höllenbildern weg, es blieb nur die Gruppirung nackter Körper nach Abtheilungen als künstlerisch dankbares Element übrig. In dem Bilde des Camposanto ist denn auch die eine Gruppe der Zusammengekauerten, die an einander nagen, von vorzüglicher Bedeutung. Das Bild in S. Maria Novella dagegen, das Vollständigkeit des Höllencyklus bezweckt und deshalb nur kleine Figuren enthält, ist künstlerisch so viel wie nichtig. a b

Das Weltgericht selber bleibt von Dante frei, wie sich von selbst versteht. Die Kunst des 14. Jahrh. zeigt sich hier in ihrer Beschränkung gross; sie verzichtete im wesentlichen darauf, das Raumlose räumlich, das Passive körperlich und dramatisch interessant zu machen; in regelmässigen Schichten von Köpfen drückte sie diesseits Jubel und Seligkeit, jenseits Jammer und Verdammniss collectiv aus; nur mässig aber bedeutend gewählt sind ihre Episoden; in dem Bilde des Camposanto ist z. B. ein Zug der echtesten Symbolik die Gruppe der von Teufelshänden gepackten Frauen, welche die andern (nicht unwillkürlich, sondern) als Genossinnen und Mitschuldige mit sich reissen; oder die aufs höchste gesteigerte Inbrunst des auf einer Wolke am Rande einer Reihe knieenden Johannes d. T.; es ist richtig und schön gedacht, dass der Vorläufer Christi an diesem höchsten Akt seiner Macht gerade diesen Antheil hat. Von der himmlischen Gruppe ist schon die Rede gewesen. — In S. Maria Novella kommt eine besondere Darstellung des Paradieses hinzu, die durch die süssere Schönheit ihrer Köpfe vor den mehr sinnlich energischen des Bildes im Camposanto einen gewissen Vorzug hat. Der Unterschied des seligen Daseins gegenüber dem gewaltigen Akt des Gerichtes ist dadurch ausgedrückt, dass die Köpfe nicht wie hier im Profil gegen Christus, sondern in ganzer Ansicht gegen den Beschauer gerichtet sind. Mit so leisen Mitteln muss diese Kunst wirken. c d

Die Teufel, wo sie vorkommen (ausser den genannten Bildern z. B. besonders reichlich in der Cap. degli Spagnuoli, wo Christus im Limbus erscheint), sind reine Caricaturen und Satan selbst am meisten. Vor lauter Teufelhaftigkeit haben sie gar nichts Dämonisches. e

Von den übrigen symbolischen Compositionen der Schule ist der Trionfo della Morte im Camposanto zu Pisa weitaus die bedeutendste. Sie bedarf weiterer Erläuterungen gar nicht, weil hier der symbolische Gedanke rein im Bilde aufgeht. Die Gegensätze sprechen in Gestalt von Gruppen sich klar genug gegen einander aus. Der Erfinder war auch als Künstler dem ganzen reichen Gedanken völlig gewachsen. f

Dies gilt lange nicht im gleichen Maasse von dem grossen symbolischen Fresco des *Ambrogio Lorenzetti* im Pal. Pubblico (Sala del Consiglio) zu Siena (s. S. 621 l) mit der Darstellung der Folgen des g

guten und des tyrannischen Regimentes; doch ist die buchmässige Allegorie wenigstens mit Zügen echter und schöner Symbolik gemischt.

a Dagegen fehlte es den Malern der Capella degli Spagnuoli bei S. Maria Novella nicht an der Gestaltungskraft auch für das Bedeutendste. Ausser jener grossen allegorischen Darstellung (linke Wand) des h. Thomas von Aquino, der inmitten aller Wissenschaften und Künste thront, schufen sie an der rechten Wand ein symbolisches Bild: die Bestimmung und Macht der Kirche auf Erden. (Das Einzelne ist in den Handbüchern nachzusehen.) Ein überreiches, sorgfältig und schön durchgeführtes Werk, aber vollkommen aus der Buchphantasie, nicht aus der Künstlerphantasie entstanden, weshalb es denn auch eines Buches zur Erklärung bedarf. Wie anders deutlich und ergreifend spricht der Trionfo della Morte! Wie anders grossartig hätte sich auch das Bild der Kirche symbolisch geben lassen! Freilich im Kloster von S. M. Novella hätte sich auch ein Orcagna einem dominicanischen Programme aus guten Gründen ohne Widerrede gefügt.

Diese theologisirende Phantasie hat noch mehr als einmal der Kunst den echten Gestaltungstrieb verleidet. Man sehe bei *Pietro* b *di Puccio* (Camposanto) Gott als Schöpfer und Herrn der Welt dargestellt. Es ist eine riesige Figur, die einen ungeheuren Schild mit den concentrischen Himmelssphären vor den Leib hält; unten schauen die Füsse hervor. Somit ist freilich jeder Gedanke an eine Immanenz Gottes in der Welt beseitigt[1]).

Oder die Glorie des h. Thomas von Aquino, auf einem Altar links c in S. Caterina zu Pisa, von *Francesco Traini*. Hier sollte die geistige Einwirkung, die der Heilige von verschiedenen Seiten empfangen und auf die Gläubigen ausgeübt, symbolisch dargestellt werden. Der Maler (oder sein Rathgeber) machte dies auf die leichteste Weise mit goldenen Strahlen ab. Von dem oben angebrachten Christus geht je ein Strahl auf jeden der sechs Apostel und drei auf den in der Mitte thronenden h. Thomas; von jedem Apostel und von den weiter unten stehenden Heiden Plato und Aristoteles geht je ein Strahl auf

1) Wie roh auch jene grosse Zeit noch bisweilen sein konnte, zeigt das Wiederauftauchen der absurdesten symbolischen Nothbehelfe des frühern Mittelalters. Noch *Spinello* wagte, in einem jetzt untergegangenen Fresco, die vier Evangelisten zwar als menschliche drapirte Figuren, aber mit den Köpfen ihrer Embleme zu malen (Man sieht dies u. a. an der vom frühromanischen Bau herrührenden Oberschwelle * der Seitenthür von SS. Annunziata in Arezzo dargestellt.) Auch das allzu umständliche Verhältniss der Evangelisten zur Feder ist schon ein frühmittelalterlicher ** Nothbehelf, den z. B. *Bartolo* in Siena wieder aufgriff (in der dortigen Akademie): Marcus spitzt seine Feder, Lucas besieht sie, Matthäus taucht sie ein, nur Johannes schreibt. Wer hierin tiefere Bezüge findet, dem darf man die Freude nicht verderben. Vasari lobt sogar einen h. Lucas des Buffalmaco in der Badia di Settimo, der mit grosser Natürlichkeit auf die Feder geblasen habe, um die Tinte fliessen zu machen. Mit andern Eigenheiten ging auch diese von Siena auf die Peruginer über und kommt bei Pinturricchio von neuem zum Vorschein.

den Kopf des Thomas; von dem Buch des Thomas (der Summa) gehen viele Strahlen auf die unten versammelten Geistlichen; mitten auf der Erde liegt ein widerlegter Ketzer. Das Wesentliche in dieser ganzen Darstellung liess sich schon mit dem blossen Lineal hervorbringen.

Man darf es bedauern, dass die Theologie den Künstlern Gedankengänge vorschrieb, während sie aus eigenen Kräften die gegebenen Grundideen höher verherrlicht haben würden.

Glücklicher Weise war *Giotto* selbst freier gewesen, als er in seiner Abtheilung des oben genannten Gewölbes der Unterkirche von Assisi die Glorie des h. Franciscus malte: der Heilige als Verklärter im goldgewebten Diaconengewand, mit einer Kreuzfahne, umschwebt von Engelchören. Dies ist echte, deutlich sprechende Symbolik. Die eben erwähnte Glorie des h. Thomas von Aquino dagegen musste mit Allegorien vermischt werden, weil der Triumph des gelehrten Heiligen über alle einzelnen Wissenschaften und Künste zur Anschauung kommen sollte. a

Die Schule Giotto's ergeht sich nur im Fresco und nur in der bewegten Handlung mit voller Freiheit und Grösse. Ihre Altarwerke, die fast durchaus nur ruhige Andachtsbilder sind, geben einen sehr beschränkten Begriff von ihrem Wesen, sind aber für die Beurtheilung ihres technischen Vermögens (und Wollens) von Wichtigkeit.

Die kunstgeschichlich bedeutenden Altarwerke wurden bereits oben genannt. Ausserdem enthält fast jede ältere Kirche Toscana's irgend ein Stück, und dann bilden die aus vielen Kirchen und Klöstern vereinigten in der Akademie zu Florenz eine ganze grosse Sammlung; eine kleine Sammlung gleicher Art in der Mediceischen Kapelle bei S. Croce. Hier nur einige allgemeine Bemerkungen. b c

Es handelt sich fast immer um eine thronende Madonna mit Engeln und Heiligen; ausserdem kommt am ehesten die Krönung der Maria durch Christus vor[1]). Die Heiligen stehen theils einzeln, theils hinter einander gedrängt seitwärts; in der Regel durch eigene Einfassungen, Säulchen etc. getrennt. Die Richtung ist meist die der Dreiviertelansicht, damit die Gestalt ebensosehr dem andächtigen Beschauer als der Jungfrau zugewandt sei; nur die vor ihr Knieenden sind ganz im Profil dargestellt. Seitenblicke zum Behuf der Abwechselung kommen noch nicht vor. Die Stellung meist ruhig; nur etwa Johannes d. T. mit erhobenem Arm, als Prediger, oder um auf das Kind hinzuweisen. Maria durchgängig von schlichtem Ausdruck, ohne irgend einen Zug besonders gesteigerten Gefühles; beim Kinde der Anfang eines harmlosen Vergnügens, ohne das in der That kein gesundes Kind ruhig sitzt,

1) Himmelfahrt und Krönung der als irdisches Weib geborenen Jungfrau war jedem Einzelnen eine Gewähr und damit ein Symbol der Unsterblichkeit. Daher ist diese Darstellung besonders häufig an Gräbern, in Bildern von Familienkapellen u. s. w.

etwa das Spiel mit einem Hänfling. Die Färbung ist im ganzen licht, wie sie die Tempera verlangt. Die durchgehende Grundlage bilden roth, blau und gold. (Die Kreise von Cherubsköpfen gelegentlich ganz blau und ganz roth.) In der Gewandung sind die gewirkt gedachten Prachtmuster ungleichmässiger angewandt als bei den Sienesen, dafür tritt der würdige und schöne Wurf viel mehr als Hauptzweck hervor. Man kann es verfolgen, wie die Kunst an den verhältnissmässig wenigen Hauptmotiven mit Anstrengung weiterbildet: es ist der Mantel der thronenden Madonna, derjenige der auf dem einen Knie liegenden Figuren, der mit der einen Hand aufgefasste Mantel der Stehenden, die stramm fallende Kutte der Mönche, die schwer gestickte Dalmatica der Diakonen u. s. w. Für die Köpfe spricht die Schule hier ihre Absicht deutlicher aus, als in den meisten Fresken. Wenn ich mich nicht täusche, so tritt viel speciell Florentinisches im Oval und in der Bildung der Nase, des Auges und des Mundes zu Tage. Das momentan Beseelte darf man hier überhaupt noch nicht erwarten.

Die Altarstaffeln (Predellen) wiederholen so ziemlich in ihren Geschichten die Compositionen der Fresken: sie sind also eine Verkleinerung des Grossen. In der nordischen Kunst sind so oft umgekehrt die grössern Bilder eine Vergrösserung des im kleinen als Miniatur Gedachten.

Zur Beurtheilung dieser Tafelmalerei der Nachfolger Giotto's und der Sienesen ist es nothwendig, sich das Ganze der Altarwerke zu vergegenwärtigen, die man jetzt in Galerien, Kirchen und Sacristeien meist in ihre einzelnen Theile zersplittert antrifft, — in der Regel, weil sie bei irgend einem Umbau der Kirche zu dem Barockstil der neuen Altäre als in die Breite gehendes Ganzes nicht passen wollten. Ganz erhaltene Beispiele mit reicher Ausstattung sind selten; eines a z. B. in der Akademie, ein anderes in den Uffizien (von *Lorenzo* b *Monaco*) zu Florenz; ein noch vollständigeres in S. Domenico in c Cortona, 1440 von Cosimo Medici gestiftet. Dieses Altarwerk eines nicht gerade bedeutenden Meisters *Lorenzo*, Sohn des *Niccolò di Pietro Gerini*, hat noch ausser dem Hauptbilde (Krönung Mariä) alle seine Nebenbilder, Fries- und Giebelfüllungen, Oberbilder, Untersatzbilder, Predellen, und an den Flächen der Seitenthürmchen die sämmtlichen Täfelchen mit Einzelheiligen; auch alles Architektonische — üblicher Weise die Nachahmung eines Kirchenbaues — ist wohl erhalten. Hier lernt man erst erkennen, für welchen Raum und für welchen Theil eines Gesammtwerkes z. B. Fiesole jene jetzt in alle Welt zerstreuten Tafeln gemalt hat. Dass ein Altar dieser Art, mit einer solchen Menge von Einzelheiten, einen ruhig-grossen Eindruck machen solle, darf man weder erwarten noch verlangen.

Endlich sind in Toscana aus dem 13. und 14. Jahrh. eine Menge gemalter Crucifixe, oft von colossaler Grösse erhalten. Sie hingen

früher, nach dem Gebrauch der katholischen Welt, frei und hoch über dem Hauptaltar, mussten aber in der Barockzeit jenen bekannten pomphaften Architekturen mit Gemälden weichen und erhielten ihre Stelle z. B. über dem Hauptportal, neuerlich auch in Sammlungen. (Mehrere in der Akademie zu Siena.) Man wird im ganzen finden, dass sie je älter, desto unwürdiger sind, mit weitausgebogenem, grünlich gefärbtem Leibe. Erst *Giotto* stellte etwas darin dar, was dem Sieg über den Tod ähnlich sieht. Von seiner Hand die Crucifixe in Ognissanti, in S. Marco (über dem Portal) und in S. Felice in Piazza (über dem Bogen in der Mitte der Kirche); Schulwerke in S. Croce (Sacristei und Gang zu derselben u. a. a. O. — An den vier Enden der Bretter insgemein die vier Evangelisten, oder rechts und links Sonne und Mond als Personen, die ihr Haupt verhüllen; die Senkung des Hauptes Christi meist ganz naiv durch schräge Richtung des obern Brettes verdeutlicht.

a b c



In der Schule von Siena, die im 13. Jahrh. durch Duccio (S. 596) so bedeutende Elemente der Schönheit entwickelt hatte, macht sich im 14. Jahrh. der Einfluss Giotto's auf die überlieferte einheimische Richtung erst spät geltend. Die letztere gewinnt in den der Andacht dienenden Tafelbildern, in Altarwerken und einzelnen Fresken eine eigenthümliche Ausbildung, an der religiöser Ernst und Befangenheit ebenso viel Antheil haben, wie ein ausgesprochener Sinn für Schwung und Rhythmus der Linien, Farbenpracht und ornamentale Zier an Architektur, Mustern der Gewänder, Heiligenscheinen und Goldgründen. Was die Florentiner rücksichtslos der Deutlichkeit des Ausdruckes opferten: die feierlichen Stellungen und Körperwendungen, die anmuthigen Gesichtstypen, die weich geschwungenen Gewandmotive, deren Linien mit den Beugungen der Gliedmaassen gleichsam melodisch zusammenfliessen, wird hier mit Vorliebe festgehalten und in einer sorgfältigen miniaturartig feinen Technik der Färbung und Modellirung dargestellt, die mehr auf einen schönfarbigen Schein der Rundung, als auf Naturbeobachtung der Contraste von Licht- und Schattenflächen ausgeht. — Die hervorragendsten Werke der giottesken Richtung lassen sienesischen Einfluss hauptsächlich in der Gesichtsbildung und in einem Streben nach Vermittelung der gewohnten stilisirten Stellungen, Geberden und Gewandmotive mit dem neu geforderten energischen Ausdruck der Handlung oder des Affectes wahrnehmen.

Der vorzüglichste Meister von Siena zu Giotto's Zeit, *Simone di Martino* (1285?—1344?), ist in Italien meist durch Andachtsbilder vertreten. Die auf Vasari's Autorität hin ihm zugeschriebenen Fresken im Camposanto zu Pisa und in der Capp. degli Spagnuoli sind

d

nicht von ihm, sondern von *Andrea da Firenze*; sie zeigen nur ihm verwandte Motive. In seinen letzten Lebensjahren (seit 1339) arbeitete er am päpstlichen Hofe zu Avignon, und der giotteske Charakter der dortigen Wandmalereien scheint die Sage von dem urkundlich widerlegten Aufenthalt Giotto's an diesem Orte hervorgerufen zu haben. Seine Madonnen sind durch ihre Pracht und miniaturartige Feinheit, durch den Schwung der Gewänder und die eigenthümliche Schönheit der Züge wahre Juwelen der mittelalterlichen Kunst; doch giebt ihnen die conventionelle Bildung des Auges und des Mundes, die bei Duccio noch nicht merklich auffällt, immer etwas Befremdliches. Die oft romantische Auffassung steht dem mittelalterlichen Ritterleben nahe. Simone's grosses Fresco, die sog. „Maestà", von 1315 im Pal. a Pubblico zu Siena (Sala del Consiglio): die Madonna, umgeben von vielen Heiligen, deren einige den Baldachin über ihr tragen, ist so symmetrisch und regungslos wie irgend ein Altarbild, im einzelnen aber von einer Schönheit, nach der die Florentiner nicht einmal gestrebt hätten. Ebenda gegenüber ein lebensvolles Reiter- b porträt des Guidoriccio de' Fogliani, von 1328, leider sehr restaurirt. In Siena ist ausserdem sehr wahrscheinlich das dem Lippo c Memmi zugeschriebene Bild in S. Agostino, mit mehreren Scenen aus seinem Leben dieses Heiligen, von Simone's Hand. Ausserhalb Siena's finden sich noch die folgenden Gemälde des Künstlers: d im Museo Cristiano des Vaticans die kleine Halbfigur des segnenden Christus; in Pisa Reste eines sehr vorzüglichen Altarwerkes e (v. J. 1320) sechs Tafeln im Seminario Vescovile, die siebente f in der Akademie; in Orvieto, Opera des Domes, eine Madonna mit Heiligen (1320); und ebenda ein zweites Bild, der Bischof von g Savona vor der Madonna knieend. — In Neapel, S. Lorenzo Maggiore, 7. Kap. r., der h. Ludwig von Toulouse, der seinem Bruder Robert von Neapel die Krone reicht (bald nach 1317). (Ueber die Martinskapelle in der Unterkirche von Assisi s. S. 598h.) Eines der letzten von *Simone* in Italien (mit *Lippo Memmi*, der mit ihm auch schon in Assisi thätig gewesen war, gemeinsam) gemalten Bilder ist die grosse h Verkündigung in Florenz, erster Gang der Uffizien, von 1333.

Von seinem Schüler *Lippo Memmi* ist eine der Stadt-Madonna i Simone's fast treu nachgebildete „Majestas" im Pal. Pubblico von S. Gimignano von 1317 (von *Benozzo Gozzoli* restaurirt und ergänzt). Siena besitzt noch ein sicheres Madonnenbild von ihm in k den Servi (Fresco im r. Querschiff, über der Thür zum Sacristeigang).

Von einem jüngeren Zeitgenossen Simone's, von *Barna*, ist die l schöne, gut erhaltene Folge der Passion in der Collegiata zu S. Gimignano (rechte Wand) das einzige beglaubigte Werk. Sie enthält schon eine Menge naiver, genrehafter Züge, die man für eine Neuerung des Quattrocento zu halten pflegt.

Gleichfalls unter Simone's Einfluss gebildet erscheinen die Gebrüder *Lorenzetti*, von denen uns *Pietro's* Thätigkeit urkundlich zwischen 1309 und 1348 (der muthmaasslichen Zeit seines Todes), *Ambrogio* nur durch datirte Werke aus den dreissiger und vierziger Jahren bekannt ist. Sie bestimmen die Thätigkeit der sienesischen Malerschule fast für ein Jahrhundert, da selbst noch im Quattrocento verschiedene Künstler die Compositionen der Lorenzetti mehr oder weniger unfrei nachbilden. Sie sind es auch, die in der sienesischen Malerei den Charakter des Zierlichen und Sauberen in der Zeichnung und Durchführung, die Pracht der Färbung und der Vergoldung (mit ihrer zierlichen Musterung) am schärfsten ausprägen und für die spätere Zeit bestimmen, die darin leider mehr und mehr erstarrt.

Dem leidenschaftlich erregten *Pietro Lorenzetti* wird ausser den Fresken der Unterkirche in Assisi (s. S. 598h) das Altarwerk mit Scenen aus dem Leben von S. Umiltà in der Akademie zu Florenz (a) zugewiesen; datirt 1341. Ein Jahr früher entstand die bez. Madonna mit vier Heiligen im Corridor der Uffizien (b) (die durch Restauratorenhand veränderte Jahreszahl ist nicht 1315, vielmehr mit Bestimmtheit 1340 zu lesen). Der thronenden Madonna in der Akademie (c) zu Siena (1329) ist eine Madonna mit vier Heiligen in der Pieve (d) zu Arezzo (1320 bestellt) mindestens gewachsen. In der Akademie (e) ausserdem vier echte einzelne Heilige und vier kleine Legendenscenen (f). In Cortona eine gute Madonna im Dom (g) und ein tüchtiges Crucifix in S. Marco. Das kleine Madonnenbild in S. Lucia zu (h) Rom und die Geburt Mariä in der Opera des Domes zu Siena (i) (1342) sind vielleicht als seine besten Gemälde zu bezeichnen.

Von Pietro's Bruder *Ambrogio Lorenzetti* ist uns in der Sala della Pace des Pal. Pubblico zu Siena (k) ein interessanter Freskencyklus (1337—43) erhalten, drei grosse symbolische Compositionen: das berühmte „Regiment“ (von Siena) mit einer Allegorie auf die Gerechtigkeitspflege (die Prozession der Stadtältesten bietet eine interessante Porträtreihe); die Folgen des guten und des schlechten Regimentes mit zahlreichen genrehaften Scenen (fast verlöscht). Von den Fresken in S. Francesco ist nur die Darstellung der Bestätigung des Ordens durch den Papst von Ambrogio selbst; der Rest ist Schularbeit. Von seinen Tafelbildern möchte eine Madonna zwischen der h. Magdalena und der h. Dorethea in der Akademie zu Siena (l) sein frühestes Bild sein. (Verwandtes sehr schadhaftes Fresco in der Loggia vor dem Pal. Pubblico.) (m) Eine Pietà ebenda ist so häufig wiederholt, dass allein die Akademie (n) drei Wiederholungen vom Ende des Trecento aufweist. — Die Akademie in Florenz (o) besitzt vier besonders gute Bildchen aus etwas späterer Zeit, Geschichten aus dem Leben des h. Nicolaus, Predellen des Altarbildes aus S. Procolo, welche Kirche Ambrogio 1332—1335 mit Fresken ausmalte. Das grosse Gemälde

der Darstellung im Tempel ebenda (datirt 1342) ist das aus S. Crescenzio stammende Altarwerk, das für verloren galt. In Siena in a der Akademie die unter dem Namen Madonna de' Donzelli bekannte Verkündigung (1344), leider sehr schadhaft, der Kopf des Engels antikisirend; eine kleine Madonna mit Heiligen und zwei Halbfiguren von Heiligen ebenda. In Siena ferner: vier Heilige in b der Opera, gleichfalls in halber Figur, eine Madonna in S. Fran-c cesco und ein beschädigtes Madonnenbild im Monistero vor Siena. d — Auch die grossartige Figur der Justitia im Fussboden des Domes zu Siena darf wohl auf eine Zeichnung von A. Lorenzetti zurückgeführt werden.

Von einem der ersten Nachfolger der Lorenzetti, von *Andrea Vanni* (1320—1414), ist das einzige bedeutende Werk der Altar in e S. Stefano zu Siena; von trefflicher Erhaltung, auch in der reichen f Einrahmung (die Predella von *Gio. di Paolo*). Ausserdem in SS. Chiodi g eine Madonna, in der Akademie eine Kreuzigung mit zwei Heiligen, h im Pal. Saracini eine Verkündigung in zwei Tafeln. — Der jüngere *Lippo Vanni* (nachweisbar 1350—76?) ist der Maler einer wenig i bedeutenden Verkündigung im Kloster von S. Domenico; ähnlich k eine Verkündigung unter Lorenzetti's Namen im Pal. Pubblico l und eine Himmelfahrt, nach einer Composition Lorenzetti's, in Monte Oliveto vor S. Gimignano. — Von Ambrogio's Schüler *Paolo di* m *Maestro Neri* urkundlich die allegorischen Fresken in Lecceto vor Siena (1343).

Das Ende dieser halb von Giotto's Geiste berührten Malweise zieht sich mit *Bartolo di Fredi* (1330—1410) und seinen Schülern *Taddeo di Bartolo* (c. 1363—1422) und *Domenico di Bartolo* (—1449) bis weit n in das 15. Jahrh. hinein. Ihre Andachtsbilder (Akademie zu Siena. o auch in der Pinakothek zu Perugia) zehren besonders von der Inspiration der Lorenzetti, wenn sie auch scheinbar reicher sind; p *Taddeo's* Fresken in der obern Kapelle des Pal. Pubblico sind nicht besser als giotteskes Mittelgut; die vor dem Gitter (grosse Männer des Alterthums, Planetengottheiten u. s. w.) nicht einmal dieses. Bedeutender sind *Taddeo's* Fresken der Schöpfung im linken Seitenschiff des q Domes zu S. Gimignano, sein Altarbild im Dom zu Pienza, *Taddeo's* Wandbilder im Mittelschiff derselben Kirche und besonders r die Reste von Wandbildern in S. Francesco zu Pisa, wobei die eigenthümliche Composition der zum Besuch der Maria herbeischwebenden Apostel besonders bemerkenswerth ist. Von *Taddeo* eine grosse s Altartafel: Tod, Himmelfahrt und Krönung der Maria im Dom zu Montepulciano über dem Eingange. Ein dem *Bartolo* verwandter t geringerer Künstler ist *Luca di Tommè* (Akademie, v. 1367 u. s. f.). Mit *Domenico* bricht der Stil um, und der Realismus des 15. Jahrh. u dringt ein (Fresken im Ospedale 1440—44 zusammen mit *Priamo*

della Quercia), doch einstweilen nur stellenweise, so dass sich daneben noch die alte Auffassung und sehr viel von der alten Detailbildung behauptet. Die Meister dieses wunderlich archaistischen Stiles (Akademie): *Giovanni di Paolo* (1403?—82), *Pietro di Giovanni* (1416—49), *Sano di Pietro* (1406—81), *Stef. di Giovanni*, gen. *Sassetta* († um 1450; Altarbilder im Dom zu Asciano, in S. Domenico zu Cortona und in der Akademie zu Siena) sind neben ihren Zeitgenossen aus andern Schulen hier keiner näheren Betrachtung werth. a b c

Ein Ausläufer der Schule von Siena ist jener *Ugolino di Prete Ilario*, der die Cap. del Corporale zu Orvieto mit schwachen, aber humoristischen Legenden-Fresken ausmalte; ein anderer, *Neri da Voltri*, nennt sich auf einem Bilde der Galerie zu Modena. d

Nach der Aufzählung dessen, was durch Giotto selbst und unter seinem nähern, zum Theil unmittelbaren Einfluss zu Stande kam, gehen wir über zur Betrachtung der entfernten Wellenschläge, durch die er die damalige italienische Kunst bis weit hinaus bewegt. Sehr wahrscheinlich waren zu seiner Zeit mehrere Localschulen auf einer ähnlichen Bahn, wie die seinige; die Zeit, die ihn reifte, wirkte auch auf sie; allein nur um so unvermeidlicher mussten sie dann unter seine Botmässigkeit gerathen, hier mehr dort weniger. Er hatte von Padua bis Neapel an so vielen Orten grosse Denkmäler hinterlassen, dass man seine Neuerung überall kannte und sich danach richten konnte. Rechnet man noch die Werke seiner Schule hinzu, so war in ganz Italien keine künstlerische Potenz mehr vorhanden, die sich dieser Masse des Grossen und Neuen gänzlich hätte erwehren können. Scheinbar selbständig blieben nur die Unfähigen.

Unter den Oberitalienern mussten die Bolognesen der ganzen Einwirkung von der florentinischen Schule aus am unfehlbarsten ausgesetzt sein. Aber ihre malerische Thätigkeit und Fähigkeit ist im 14. Jahrh. erstaunlich lahm und geringfügig. Der älteste von ihnen, *Vitale*, ein Zeitgenosse Giotto's, ist wenigstens in einem Bilde der Pinacoteca zu Bologna (1320, thronende Maria mit zwei Engeln) süss und holdselig auf sienesische Weise, so dass man an Duccio erinnert wird; die Uebrigen, halbgiottesken, sind in ihren Tafelbildern meist so gering, dass in Florenz von ihnen nicht die Rede sein würde. Und dieselbe Behandlungsweise, dieselbe Talentlosigkeit bleibt das Merkmal der Schule bis über die Mitte des 15. Jahrh. hinaus. Von diesen Madonnen- und Crucifixmalern werden hauptsächlich die folgenden genannt. e

Lippo di Dalmasio (c. 1376—1410). Gute Madonna über dem Portal von S. Procolo; eine andere in S. Domenico. f

Simone de' Crocifissi, weniger sienesisch als die Genannten und mehr ein derber Nachfolger des Giotto. In der vierten jener sieben
a Kirchen zu S. Stefano (S. Pietro e Paolo) rechts neben dem Chor: ein Crucifixus; — in der siebenten (S. Trinita) an einem Pfeiler S. Ursula mit ihren Gefährten. (In der ersten dieser Kirchen, beiläufig gesagt, Fresken der Kreuztragung — links im Chor, und der Kreuzigung — auf dem Hochaltar, von einem auch der Herkunft nach unbekannten Maler des 15. Jahrh. — In einem Gange an der siebenten
b Kirche: eine Anzahl kleiner altbolognesischer Bilder.) — In S. Giacomo Maggiore Simone's bester Crucifixus, datirt 1370. In der
c Pinacoteca u. a. eine Krönung Mariä.

Jacopo degli Avanzi (nicht der in Padua beschäftigte, von dem
d S. 625 die Rede ist): Kreuzigung in der Gal. Colonna zu Rom; zwei ganz verwandte Kreuzigungen und ein grösseres Altarwerk mit
e biblischen Scenen in der Pinacoteca zu Bologna (Nr. 159—161).

f Ferner ein *Jacopo di Paolo:* Mehreres in der Pinacoteca; —
g am grossen Altar in S. Giacomo Maggiore die Krönung Mariä;
h eine grosse tüchtige Verkündigung im Museo Civico (Nr. 211, bez. *Jacobus Pauli*).

Die einzige Kirche, in der eine grössere Reihe von Fresken der Schule erhalten ist, liegt vor Porta d'Azeglio auf dem Wege zur Villa
i Aldini; es ist die Madonna Mezzaratta (zur Villa Minghetti gehörend). Hier sieht man, gewissenhaft gereinigt und zugänglich gemacht, Malereien von 1403, die dem *Vitale Jacobus* (wohl *Jac. Pauli*, u. a. der Teich von Bethesda und die Geschichte Josephs), *Simone*, *Cristoforo* oder *Lorenzo* (Geschichten des Moses) u. s. w. mit mehr oder weniger Sicherheit zugeschrieben werden. Der Durchschnitt ist beträchtlich besser als in den Tafelbildern.

k In S. Petronio enthält die 4. Kap. links unbedeutende Wandfresken (schon nach 1400), dem Buffalmaco oder gar dem Vitale zugeschrieben; beides chronologisch unmöglich, nach Cavalcaselle von dem Ferraresen *Antonio Alberti.* Der Maler hat z. B. in seinem Weltgericht schon begreiflicher und wirklicher sein wollen, als der Meister von Pisa; seine Heiligen sitzen auf zwölf Reihen Bänken zu beiden Seiten Christi, gleichsam ein Concil bildend. — Die beiden Fresken in der ersten Kapelle links sind gering, bedeutender das Wandbild der 3. Kap. mit reicher Architektur (schon 15. Jahrh.).

Wie man in Bologna noch 1452—62 malen durfte, zeigen in der
l Pinacoteca die Bilder des *Pietro Lianori*, des *Michele di Matteo Lambertini* und der seligen Nonne *Caterina Vigri.* (Von *Michele*
m ein besseres Altarwerk in der Akademie zu Venedig, Nr. 2, und
n namentlich in Nonantola bei Modena.)

In Modena sind von *Thomas*, *Barnaba* und *Serafino de' Serafini*, welche nach dieser Stadt benannt sind, noch erhalten: von ersterem

der uns interessant ist durch seine Berufung nach Prag und seine Malereien auf dem Karlstein (nach 1357), ein Altarwerk in der Galerie zu Modena, (a) und Wandgemälde in der Kirche (Einzelgestalten an den Pfeilern) und dem Capitelhaus von S. Niccolò zu Treviso (b) von 1352. Von grösserem Interesse sind die vom Ende des Jahrhunderts stammenden Fresken mit dem Leben der h. Ursula, jetzt im Museum zu Treviso. Von *Barnaba*, der um 1370 thätig war, befindet (c) sich ein bezeichnetes Bild in der Akademie zu Pisa und das Haupt- (d) werk in S. Francesco ebenda; Madonnen in den Gal. zu Modena, (e) Turin u. s. f. Von *Serafino de' Serafini* ein geringes bezeichnetes (f) Altarbild im Dom zu Modena, von seinem Sohne *Paolo de' Serafini*, (g) das einzige Werk in Barletta, die „Mad. della Vittoria“ genannt. (h) Nach diesen Meistern macht sich ein eigenthümlicher Anschluss der modenesischen Schule an die Schule von Siena geltend.

In Carpi finden sich im Oratorio della Sayra Fresken vom (i) Anfang des 15. Jahrh., woran ein neuer Naturalismus sich bemerkbar macht. — In Ferrara enthält S. Domenico (5. Kap., links) eine der (k) schönern Madonnen des 14. Jahrh., unabhängig von Giotto. Andere Ueberreste im Kloster S. Antonio in Polesine, sowie in der Badia (l) della Pomposa bei Comacchio. (m)

Weit die wichtigste Stätte der oberitalischen Malerei ist in dieser Zeit Padua, wo Giotto's grosses Werk (s. oben) den Sinn für monumentale Kunst geweckt haben muss. Die lange dauernde Ausschmückung des Santo und die Kunstliebe des Fürstenhauses der Carrara kamen ganz wesentlich dem Fresco zu Gute. Vermuthlich ist lange nicht alles erhalten, einiges steckt vielleicht noch unter der weissen Tünche. Die chronologisch sichere Reihe beginnt erst 1376 mit der Kap. S. Felice (n) im Santo (rechts). Der höchst bedeutende Freskencyklus wurde urkundlich dem Veroneser *Altichiero da Zevio* in Auftrag gegeben. Als sein Genosse wird von älteren Localschriftstellern ein *Jacopo d'Avanzo* genannt. Die Fresken stellen Scenen der Jakobuslegende dar. Die Lünettenbilder, die eine eigenthümlich geistvolle Aufnahme der Stilprinzipien Giotto's aufweisen, sind nicht von Altichiero; ihr Meister ist einer der besten Erzähler, Zeichner und Maler dieser Zeit. Die übrigen Bilder an der Ostwand und die Kreuzigung an der Hinterwand sind dagegen eigenhändige Werke Altichiero's, der hier einen grossen Schritt über Giotto und seine Schule hinaus thut. Er führt den physiognomischen Ausdruck seiner einzelnen Gestalten nach Charakter und Moment bis ins äusserste durch, so dass der Rhythmus der Composition bereits daneben zurücktreten muss. — Im Jahre 1377 begann Altichiero die Ausmalung der Kap. S. Giorgio neben dem Santo. (Bestes (o) Licht: am Mittag.) In 21 grossen Bildern sind die Jugendgeschichten Christi, die Kreuzigung, die Krönung Mariä und die Legenden der h.

Catharina, des h. Georg und der h. Lucia dargestellt. Die Composition zeigt durchweg die Vorzüge, die sie bei den besten Giottesken entwickelt. Ausser der sprechenden Deutlichkeit des Momentes ist auch die Gruppenbildung an sich schön und zwischen der reichen Architekturkulisse und den hineingesetzten Figuren endlich das richtige Verhältnis gefunden. Hauptsächlich aber ist hier in Hunderten von Figuren der Charakter des Individuums und der des Augenblickes auf der ganzen Scala vom Höchsten bis zum Niedrigsten wirklich gemacht, und zwar ohne Caricatur, noch innerhalb des Typus jenes Jahrhunderts. In der Schönheit einzelner Köpfe sind die Meister sogar den meisten Giottesken überlegen; ihre Palette ist doppelt so reich als die der übrigen Giottesken; endlich gehen sie über diese hinaus durch ihre ungleich genauere Modellirung, durch Abstufung der Töne, ja (im letzten Bilde der h. Lucia) durch bedeutende Versuche zur Illusion (richtigere Bauperspective, Verjüngung der entferntern Gestalten und selbst Luftperspective). Von den Fresken Altichiero's in der Sala a dei Giganti des Pal. della Ragione, die mit einer Folge von uomini famosi des Alterthums bis auf die Gegenwart geschmückt war, ist nur das sehr übermalte, aber noch immer sehr werthvolle Porträt Petrareas übrig geblieben, das den Dichter in seinem Studio, im Zusammenhang mit der Umgebung, die er für seine Arbeit braucht, vorführt.

Der Schule Altichiero's sind ferner noch die Fresken in San Mi- b chele (Mad. di Loreto) zuzuweisen, eine Stiftung der Buoi von 1397 (die Anbetung der Könige mit Stifterporträts; die Verkündigung ganz genrehaft mit tiefer Architektur).

Dieses grosse Beispiel blieb einstweilen in Padua selbst ohne Folge. Die sehr umfangreichen Unternehmungen in Fresco, welche die nächstfolgende Zeit hervorbrachte, gehören im ganzen zu den schwachen und selbst zu den schwächsten Arbeiten des von Giotto c abgeleiteten Stiles. Die Fresken des Baptisteriums beim Dom, von den beiden Paduanern *Giovänni* und *Antonio* (1380) oder nach andern Berichten von *Giusto Padovano*, Sohn des Giovanni de' Menabuoi, einem geborenen Florentiner, sind nur als sehr vollständiger und bequem zu betrachtender Cyclus der für diese Stelle geeigneten heiligen Gestalten und Scenen von Werth. (Im Vergleich mit den Mosaiken des orthodoxen Baptisteriums von Ravenna ergiebt sich auf merkwürdige Weise der Zuwachs der kirchlichen Bilderwelt seit etwa tausend Jahren.) Von demselben *Giusto* sind wahrscheinlich die Fresken d der Kap. S. Luca im Santo (zunächst der Antoniuskapelle), vom Jahr 1382, mit den Geschichten der Apostel Philippus und Jacobus d. J., ebenfalls roh, doch mit einzelnen glücklichern und lebendigern Motiven. Von seinen Fresken in der abgebrochenen Kap. S. Agostino der e Eremitani bewahrt die Gal. Nazionale zu Rom die Originalentwürfe.

Erst aus dem 15. Jahrh. (wahrscheinlich über oder nach älteren Malereien des durch Brand zerstörten alten Baues) die Fresken des ungeheuren Saales im Pal. della Ragione, von *Giov. Miretto* und a Genossen (nach 1420), ein Riesenunternehmen von beinahe 400 Bildern, die den Einfluss der Gestirne und Jahreszeiten auf das (in wahren Genrebildern geschilderte) Menschenleben darstellen, voll schwer ergründlicher Bezüge aller Art, aber in den malerischen Motiven entweder ungeschickt und kraftlos oder blosse Reminiscenz von Besserm. (Ehemals galt der Zauberer Pietro von Abano als Erfinder, Giotto als der Maler.) — Auch die älteren Fresken im Chor der Eremitani, b nach Zeit und Stil diesen verwandt und dem *Guariento* zugeschrieben, sind nur sachlich merkwürdig, besonders wegen der einfarbigen astrologischen Nebendarstellungen. Die einst viel gerühmte Krönung Maria's, die Guariento für den Dogenpalast in Venedig malte, wird jetzt durch Tiritoretto's Jüngstes Gericht verdeckt.

In Verona ist von Altichiero ausser dem schönen Empfehlungsbilde (der Familie Cavalli, nach 1390) in S. Anastasia (2. Kap. r. vom c Chor) nichts vorhanden. Von Werken des 14. Jahrh. sind zu nennen: ebenda die Portallunette mit S. Zeno und S. Dominicus, welche die Bürger und die Mönche des Klosters der Dreieinigkeit empfehlen, unbedeutend im Stil, aber rührend durch die ehrliche Intention; in der 1. Kap. r. vom Chor zwei Nischengräber mit guten thronenden Madonnen etc.; die Fresken über einer Seitenthür von S. Eufemia und d in einer Aussennische von S. Fermo, sowie ebenda an der Mauer um e die Kanzel eine Anzahl Köpfe von Heiligen und Propheten mit der Inschrift: *Opus Martini.* — Die innere Portallunette von S. Fermo f enthält eine gute Kreuzigung. — An einzelnen Heiligenfiguren ist S. Zeno (S. 591 c) ziemlich reich. — Das früheste datirte Altarstück g (1360) von einem Meister *Turone* im Museum (Nr. 51). h

In Mailand ist wenig erhalten. Die genrehaften Wandmalereien von *Michelino Besozzo* (um 1430) in Casa Borromeo (2. Hof) er- i scheinen schon von Masolino beeinflusst. Zum Theil von einem Mailänder, *Lionardo da Besozzo* (aus Besozzo, von 1426), sind die Fresken der Capp. del Sole in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel mit k reich entwickelter Architektur.

Was sonst noch durch die Lombardei und in Piemont zerstreut sein mag, ist dem Stil nach durchweg unbedeutend. In Genua scheint damals kaum eine Malerei existirt zu haben. Die paar alten Bilder von Anfang des 15. Jahrh. in S. Maria di Castello (1. und 3. Kap. l links) machen es begreiflich, dass man für die Verzierung des anstossenden Klosters 1451 einen Deutschen, *Justus de Allemagna*, in Anspruch nahm (s. später).

Die Kunstübung Venedigs, mit wenigen Ausnahmen (wie die Mosaiken in der Cap. S. Isidoro und der Cap. de' Mascoli in S. Marco, S. 586 f u. g) auf Altartafeln beschränkt, empfand von Giotto's Einfluss am wenigsten. Die Prachtausstattung, die tiefen Lackfarben, auch die grünlichen Schatten im Fleische und der Farbenauftrag erinnern noch direct an die lange Herrschaft der Byzantiner; in der Süssigkeit einzelner Köpfe haben sie auch einen Anklang an die Sienesen.

Eine selbständige Entwicklung der Malerei beginnt in Venedig erst um die Mitte des 15. Jahrh. mit den ersten Regungen der Renaissance und wird uns daher erst später beschäftigen.

Einen *Magister Paulus de Venetiis* lernt man in zwei noch
a durchaus byzantinischen Tafelbildern in der Galerie zu Vicenza kennen: einer Madonna mit Heiligen von 1323 und einem Tod der Maria von 1333. Von demselben noch 1358 thätigen Maler besitzt die
b Kirche in Pieve di Sacco (bei Padua) eine grosse Altartafel (bez. u.
c dat. 1332), die Akademie zu Venedig eine Madonna mit dem Auf-
d erstandenen und S. Marco das Mittelbild der Pala d'Oro. — Von
e einem *Lorenzo* besitzt der Dom von Vicenza ein grösseres Altar-
f stück (1366), das Museo Correr zu Venedig eine Uebergabe der
g Schlüssel (1369); ebenda in der Akademie zwei Bilder vom Jahre 1371. — Ein *Stefano Pievan di S. Agnese* ist uns durch die Bezeichnung
h auf zweien seiner Bilder im Museo Correr (1369) bekannt. — Eine verhältnissmässig hervorragende Stellung unter diesen Malern nimmt
i *Niccolò Semitecolo* ein, von dem datirte Gemälde von 1351—1400 im
k Dom zu Padua wie im Museo Correr und in der Akademie zu Venedig vorkommen. Vielleicht ist der Meister *Niccolò*, der
l sich auf einem Bilde der Akademie (1394) als *Niccolò di Pietro dal Ponte del Paradiso* bezeichnet, mit dem eben genannten eine und dieselbe Person. Einfacher aber lebendiger der Prozinzalmaler *Simone da Cusighe*. — Der bedeutendste Trecentist in Venedig, *Antonio Veneziano*, wohl ein Schüler Semitecolo's, verliess früh seine Heimath, um in Florenz und Pisa zu arbeiten (s. S. 598).

Im Anfange des 15. Jahrh. erlischt auch diese von byzantinischen Traditionen zehrende und von Giotto fast unbeeinflusste Malerschule.

Was Neapel an beachtenswerthen Werken der Schule Giotto's und von Sienesen besitzt, hat schon oben (S. 601 i—o u. 620 g) Er-
m wähnung gefunden. — Das in S. Antonio befindliche Triptychon mit der Glorie des h. Antonius ist bezeichnet: *Nicholaus Tomasi de Florenzia* 1371; aus falscher Lesung der Inschrift ist der apokryphe „Colantonio del Fiore“ hervorgegangen.



In den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrh. kam ein neuer Geist über die abendländische Malerei. Im Dienst der Kirche verharrend, entwickelte sie doch fortan Principien, die zu der rein kirchlichen Aufgabe in keiner Beziehung mehr standen. Das Kunstwerk giebt zunächst mehr, als die Kirche verlangt; ausser den religiösen Beziehungen gewährt es jetzt ein Abbild der wirklichen Welt; der Künstler vertieft sich in die Erforschung und Darstellung des äussern Scheines der Dinge und gewinnt der menschlichen Gestalt sowohl als auch der räumlichen Umgebung allmählich alle ihre Erscheinungsweisen ab. (Realismus.) An die Stelle allgemeiner Gesichtstypen treten Individualitäten: das bisherige System des Ausdruckes, der Geberden und Gewandungen wird durch eine unendlich reiche Lebenswahrheit ersetzt, die für jeden einzelnen Fall eine besondere Sprache redet oder zu reden sucht. Die Schönheit, bisher als höchstes Attribut des Heiligen erstrebt und auch oft gefunden, weicht jetzt der allbezeichnenden Deutlichkeit, die der erste Gedanke der neuen Kunst ist; wo sie aber sich dennoch Bahn macht, ist es eine neugeborene sinnliche Schönheit, die ihren Antheil am Irdischen und Wirklichen unverkürzt haben muss, weil sie sonst in der neuen Kunstwelt keine Stelle fände.

In diesem Sinne giebt jetzt das Kunstwerk weniger, als die Kirche verlangt oder verlangen könnte. Der religiöse Gehalt nimmt eine ausschliessliche Herrschaft in Anspruch, wenn er gedeihen soll. Und dies aus einem einfachen Grunde, den man sich nur nicht immer klar eingesteht; dieser Gehalt ist nämlich wesentlich negativer Art und besteht im Fernhalten alles dessen, was an profane Lebensbeziehungen erinnert; zieht man diese geflissentlich und principiell in die Kunst hinein, wie damals geschah, so wird das Bild nicht mehr fromm erscheinen. Man rechne nur der Kunst nach, wie wenige Mittel sie hat, um direkt auf die Andacht zu wirken; sie kann hohe Ruhe und Milde, sie kann Hingebung und Sehnsucht, Demuth und Trauer in Köpfen und Geberden schildern — lauter Elemente, die ohnehin dem allgemein Menschlichen angehören und nicht auf die christliche Gefühlswelt beschränkt sind, die aber allerdings im christlichen Gemüth eine christliche Andacht wecken, so lange es nicht gestört wird durch Zuthaten, so lange ihm von den neutralen, jenes Ausdruckes nicht fähigen Theilen der Menschengestalt und von der äussern Umgebung nur das Nothwendige mitgegeben wird. Sehr wesentlich ist hierbei jene allgemeine Feierlichkeit der Gewandung, die schon durch den Contrast mit der Zeittracht, durch die Stofflosigkeit (die weder

Sammt noch Seide unterscheiden will) und noch mehr durch eine geheimnissvolle Ideenassociation, die wir nicht weiter verfolgen können, den Eindruck des mehr als Zeitlichen und Irdischen verstärken hilft.

Jetzt beginnt dagegen ein begeistertes Studium des Nackten und der menschlichen Gestalt und Bewegung überhaupt; auch im Wurf der Gewänder will man den einzelnen Menschen und den gegebenen Moment charakterisiren; die einzelnen Stoffe werden dargestellt, in Staffeleibildern sogar mit unerreichbarem Raffinement; die möglichst reiche Abwechslung der Charaktere und die malerischen Contraste der handelnden Personen werden zum wesentlichen Princip, sodass, abgesehen vom kirchlichen, zuweilen sogar der dramatische Eindruck unter der Ueberfülle leidet. Endlich bildet sich ein ganz neues Raumgefühl aus; wenn die Maler des 14. Jahrh. die gegeben Mauerflächen so viel wie möglich mit menschlichen Gestalten ausfüllen, so entwickelt sich jetzt die Thatsache, das „Geschehen", bequem in weiten Räumen, sodass Nähe und Entfernung, Vor- und Rückwärtstreten als wesentliche Mittel der Verdeutlichung dienen können; — wenn das 14. Jahrh. die Oertlichkeiten nur andeutete, soweit sie zum Verständniss unentbehrlich waren, so wird jetzt eine wirkliche Landschaft und eine wirkliche Architektur mehr oder weniger perspectivisch abgeschildert.

Bei diesem Interesse für die Einzelerscheinung konnte die Trennung der Malerei in verschiedene Gattungen nicht lange ausbleiben; bald nimmt die profane, hauptsächlich mythologische, allegorische und antikgeschichtliche Malerei einen wichtigen Platz ein.

Im Norden wird dieser grosse Umschwung in wesentlich verschiedener Weise bewerkstelligt durch die Gebrüder van Eyck, die ihr strahlendes Licht weit über das ganze Jahrhundert, über die ganze deutsche, französische und spanische Kunst werfen.

Auch die Kunst des Südens nahm bei Zeiten aus den weitverbreiteten Werken der grossen Flandrer dasjenige an, was ihr gemäss war; keine italienische Schule (mit Ausnahme einzelner Meister von Genua und Neapel) ist von ihnen in den Hauptsachen bedingt, aber auch keine blieb von ihrem Einfluss ganz unberührt. Die Behandlung der Gewandstoffe und Schmucksachen, namentlich aber der Landschaft zeigt vielfach flandrische Art; als viel wichtiger noch galt die zwar selbständig von verschiedenen italienischen Malern erstrebte, aber eingestandener Maassen erst von den Flandrern erlernte „Oelmalerei", d. h. die Anreibung der Farben durch Firnisse, die eine bisher ungeahnte Durchsichtigkeit und Tiefe des Tons und eine beneidenswerthe Dauerhaftigkeit möglich machte.

Häufig rechnet man auch den Einfluss antiker Sculpturen zu den wesentlichen Fördernissen, welche die italienische Malerei vor der nordischen vorausgehabt habe. Diese haben in der That wohl anregend gewirkt; allein der Augenschein lehrt, dass jeder Fortschritt mit einer

unendlichen Anstrengung, die im Norden fehlte, der Natur abgerungen wurde. Es konnte gar nicht im Geist einer mit so unermesslichen Kräften vorwärtsstrebenden Kunst liegen, sich irgend ein Ideal von aussen anzueignen; sie musste von selbst auf das Schöne kommen, das ihr eigen werden sollte.

Als Gabe des Himmels besass sie von vorn herein den Takt, die äussere Wirklichkeit nicht in alles Detail hinein, sondern nur soweit zu verfolgen, dass die höhere poetische Wahrheit nicht darunter litt. Wo sie an Detail zu reich ist, sind es nicht kümmerliche Zufälligkeiten des äussern Lebens, sondern Schmuck und Zierrath an Gebäuden und Gewändern, die den Ueberschuss ausmachen. Der Eindruck ist daher kein ängstlicher, sondern ein festlicher. Einige geben das Bedeutende ganz gross und edel; einzelne verfangen sich in der Phantasterei, die dem 15. Jahrh. als Ueberrest der Scholastik noch nachhängt; allein die allgemeine Höhe der Formbildung wie die Naivetät und Ehrlichkeit des Strebens giebt ihren Einfällen eine heitere und selbst schöne Gestalt.

Alle diese Forschritte wären, wie einst die der Schule Giotto's, bei einer Beschränkung auf das Andachtsbild und Tafelbild unmöglich gewesen. Abermals ist es Florenz, von wo das neue Licht einer grossartigen Historienmalerei ausstrahlt, die mit ihren Fresken[1]) die Wände der Kirchen, Kreuzgänge und Stadthäuser überzieht. Keine andere Schule kann von ferne neben diesem Verdienst aufkommen; die lombardische blieb fast ganz in dem engen Ideenkreise der Gnaden- und Passionsbilder befangen; die venezianische schloss kein wahres Verhältniss zum Fresco und beschränkte sich lange auf Altarbilder und Mosaiken; rechnet man den grossen Andrea Mantegna hinzu, so ging er auch in den Wandmalereien (zu deren Schaden) über das reine Fresco hinaus, dessen höchst solide Handhabung grade ein Hauptverdienst der Florentiner ist. Rom zehrte von auswärtigen Künstlern; Perugia empfing seine Inspiration zuerst von Siena und Florenz und leistete auf seinem Höhepunkt grade für das Dramatisch-Historische wenig; Neapel kommt nicht in Betracht. Toscana allein (eingeschlossen die von ihm abhängigen Grenzorte Umbriens) bietet eine grosse, monumentale Geschichtsmalerei dar, in gesunder ununterbrochener Weiterbildung, mit fortlaufender glücklicher Seitenwirkung auf das Tafelbild.

Die Gegenstände waren, mit Ausnahme der jetzt hinzukommenden Profanmalerei, die alten: das ruhig symmetrische Gnadenbild, die Geschichten der Bibel und die Legenden der Heiligen, endlich das häusliche Andachtsbild. Allein sie sind alle umgestaltet. Von den

1) Bis auf Giotto wurde, nach jetziger Ansicht, nur in Tempera auf die Mauer gemalt; von Giotto an wurde in Fresco untermalt und a secco darübergemalt; erst * um 1400 begann die Frescomalerei im engern Sinne.

einzelnen Personen behält Christus im Mannesalter am meisten von dem bisherigen Typus; der Gekreuzigte erhält eine bisweilen sehr edel durchgebildete Gestalt und einen Ausdruck, den z. B. die Schulen des 17. Jahrh. vergebens an Tiefe zu überbieten suchten. Die grösste Veränderung geht mit der Madonna vor; wohl bleibt sie in einzelnen feierlichen Darstellungen die Himmelskönigin, sonst aber wird sie zur sorglichen oder stillfröhlichen Mutter und vertauscht sogar die altübliche Idealtracht mit Mieder und Häubchen des Italiens der Renaissance; das Bild der häuslichen Scene vollendet sich, indem der lebendig und selbst unruhig gewordene Christusknabe den längst ersehnten Gespielen erhält an dem kleinen Johannes. In dieser irdisch umgedeuteten Existenz findet denn auch der Pflegevater Joseph erst seine rechte Stelle; ein häuslicher und doch nicht kleinbürgerlicher Ton und Klang beginnt all die früher so feierlichen Scenen zu durchdringen: die Verkündigung, die Visitation, die Anbetung der Hirten, die Geburt der Maria, die des Johannes u. s. w. Gewiss wurde dem Beschauer das Ereigniss jetzt viel mehr nahe gelegt und vergegenwärtigt; ob die Andacht dabei gewann oder verlor, ist eine andere Frage. — Auch der Himmel füllt sich mit sprechend individuellen Köpfen und Gestalten an, zu beginnen vom Gott-Vater in pelzverbrämtem Rocke; alle Seligen und Engel dienen jetzt nicht mehr unpersönlich der grossen symmetrischen Glorie des Ganzen, sondern jede Figur ist interressant für sich. Von den erwachsenen Engeln (oft in reiner Zeittracht) scheiden sich nunmehr die Schaaren kleiner, nackter Flügelkinder (Putten) aus, die als Gefährten des Christuskindes, als Sänger und Musikanten und als stets dienliche Füll- und Zierfiguren die Kunstwerke jener Zeit beleben.

Die höchste Freude der Kunst war es, wenn sie der Natur wieder eine sprechende Bewegung, einen lebensvollen Moment mehr, und zwar auf eine schöne Weise abgewann; sie suchte grade dasjenige, dem die Nordländer aus dem Wege gingen. Anfangs erfährt man noch wenig von anatomischer Erforschung der Menschengestalt; aber ein rastlos beharrliches Anschauen des täglichen Verkehrs klärte die Künstler auf über das Warum jeder Bewegung und jedes Ausdrucks; das Studium des Nackten und der Perspective, die man aus dem Nichts schaffen musste und mit rastlosem Eifer, wie die Vervollkommnung der Technik, erstrebte, that das Uebrige.

So erwuchs eine Malerei, die sich nicht mehr auf Intentionen und Andeutungen zu beschränken brauchte, sondern der Darstellung jeder Thatsache, jedes sinnlichen oder geistigen Vorganges gewachsen war. Das redliche Streben, mit dem jeder Einzelne in seiner Eigenart diese Aufgabe zu erfüllen suchte und die Treue und Naivetät, verbunden mit der Keuschheit und Phantasie, mit der er das alltägliche Leben in allen seinen Darstellungen zur Anschauung bringt, und die den

Realismus jener Zeit so gewaltig von dem unserer Tage unterscheidet, geben den Gemälden des 15. Jahrh. denselben Zauber, den wir in den Bildwerken der gleichen Zeit (und zum Theil der gleichen Meister) bereits kennen lernten.

Wie Florenz der Mittelpunkt dieser neuen Kunstweise war, so war es auch ihr Ausgangspunkt. Hier knüpft sich die grosse Neuerung an den Namen des *Masaccio,* der gleich am Eingange der neuen Zeit auch als deren Gewaltigster und Erhabenster dasteht. Aber seine Erscheinung ist keineswegs unvermittelt. Finden wir schon in einzelnen Meistern vom Ausgange des Trecento Zeichen einer neuen Auffassung[1]), so hat Masaccio in seinem Lehrer Tommaso die Cristofano Fini, gen. *Masolino* (1383—1440 [?]) einen so unmittelbaren Vorläufer, dass diesem schon im 16. Jahrh. ein Theil der Schöpfungen seines grossen Schülers — wie wir glauben — zugeschrieben sind und noch heute vielfach zugeschrieben werden. Für die Lösung dieser schwierigen Frage sind die vor einigen Jahrzehnten wieder aufgedeckten Freskencyklen des Masolino in Castiglione d'Olona unweit Varese entscheidend. Hier malte Masolino um 1428 (wenn diese am Portal angebrachte Jahreszahl auch auf die Innendecoration bezogen werden darf) für den Cardinal Branda im Chor der Collegiata Scenen aus dem Leben der Maria und der hh. Stephanus und Laurentius, sowie im Baptisterium um 1435 einen Freskencyklus mit Darstellungen aus dem Leben Johannes' d. T. an den Wänden und die Evangelistengestalten an der Decke. Ein theilweise schon sehr vorgeschrittener Naturalismus, der namentlich in den nackten Figuren auf der Taufe und in manchen sofort als Porträts kenntlichen Köpfen deutlich hervortritt, gute Zeichnung, liebevolle Durchführung des Details, schlanke Verhältnisse seiner Figuren und eine dem Fra Angelico verwandte Grazie in einzelnen der Frauengestalten sind diesen Fresken durchweg gemeinsam. Daneben zeigen sie einen auffallenden Mangel an Compositionstalent, an Richtigkeit der Verhältnisse wie an Raumgefühl und perspectivischer Kenntniss, während in den dem Masolino zugeschriebenen und noch erhaltenen Darstellungen der Fresken in der Brancaccikapelle (Petrus heilt Kranke, Petrus erweckt die Tabitha, Petri Predigt und der Sündenfall), die obendrein vor den Malereien in Castiglione d'Olona entstanden sind, sowie in den Fresken von S. Clemente zu Rom grade hierin sich ein besonders feines Verständniss kund giebt. Dagegen zeigt sich in eben diesen Fresken unter einander und im Vergleiche mit Masaccio's anerkannten Fresken der Brancaccikapelle eine so grosse Verwandtschaft, dass wir sie als die Leistungen eines

1) Die dem Antonio Vite zugeschriebenen Fresken im Dom zu Prato sind vielmehr schon Werke unter dem Einfluss des Masaccio (neuerdings, irrthümlich, dem Dom. Veneziano zugeschrieben, mit dessen Richtung sie verwandt sind).

und desselben früh und rasch sich entwickelnden Genius zu betrachten berechtigt sind.

Tommaso di Ser Giovanni Guidi da Castel S. Giovanni, gen. *Masaccio* (1401—28), war nach Vasari's wahrscheinlicher Angabe der Schüler des Masolino. Dies zeigt sich namentlich in seinem Jugendwerke, in den von Vasari ihm zugeschriebenen Fresken der Kapelle a in S. Clemente zu Rom, die er ganz jung für den nachmaligen Papst Eugen IV. malte (oder vielleicht für denselben Cardinal Branda, für den Masolino später die Fresken in Castiglione d'Olona malte): an der Hauptwand die Kreuzigung, an der Fensterwand rechts Scenen aus dem Leben eines Heiligen, des h. Clemens?), an der gegenüberliegenden Wand Scenen aus dem Leben der h. Catharina, und an der Decke die Evangelisten und Kirchenväter — sämmtlich leider recht stark beschädigt und übermalt. Einfachheit und Grösse in der Composition, Richtigkeit der Verhältnisse der Figuren in ihren Proportionen wie zu der umgebenden Architektur und Landschaft und ein ebenso ernstes Streben nach Anatomie wie nach Perspective zeigen den Beginn einer neuen Zeit und die durch jugendliche Schüchternheit und Unkenntniss noch vielfach mangelhaften Anfänge zu dem, was in der b Brancaccikapelle des Carmine zu Florenz zur vollen Entwicklung kommt. (Neuerdings ist die Vermuthung ausgesprochen worden, dass die oben genannten, früher dem Masolino zugeschriebenen Fresken noch vor den Fresken in Clemente entstanden, und dass Masaccio nach Vollendung dieses Cyklus wieder an die Ausmalung der Brancaccikapelle ging.) Wie die Eva im Sündenfall eine der ersten ganz schönen nackten Frauengestalten der modernen Kunst ist, so sind die Täuflinge (in der Taufe Petri) die ersten völlig belebten männlichen Akte; schon vollkommen ist die Linienführung zweier nackten und bewegten Gestalten (in der Vertreibung aus dem Paradiese) gehandhabt. Auch in den übrigen Bildern strömt eine bisher ungeahnte Fülle der freiesten und edelsten Charakteristik auf einmal in die Kunst herein. Hatten schon Giotto und seine Schule ihre dramatischen Scenen gerne mit einer zahlreichen, theilnehmenden Zuschauerschaft bereichert, so führt nun Masaccio das damalige Florenz als mithandelnd oder zuschauend mitten in den Hergang (Erweckung des Königssohnes, vollendet durch *Filippino*); er trennt und verbindet die Scenen, Gruppen und Personen nicht mehr nach architektonischen, sondern nach malerischen Gesetzen innerhalb einer naturwahren Räumlichkeit (Auffindung des Staters im Munde des Fisches; die Heilung der Krüppel; das Almosen). Und über dem grossen malerischen Siege vergass Masaccio das Höchste nicht; seine Hauptperson, der Apostel Petrus, ist durchgängig mit einer Würde und Macht ausgestattet und auf eine Weise gestellt und bewegt, wie dies nur dem grössten Historienmaler möglich war. Vollends gehört nur einem solchen die Einfachkeit der ganzen Behandlung an;

alle Nachfolger bis auf Leonardo gefallen sich im Besitz der grossen neuen Kunstmittel; Masaccio allein hält zurück und erreicht so den Eindruck eines harmonischen Ganzen. Mit wie Wenigem hat er z. B. die Gewänder geschaffen, in denen sich der höchste Stil und der lebendigste Wurf verbinden. Die Schwierigkeiten der Modellirung und Verkürzung sucht er nicht auf; wo sie aber liegen, überwindet er sie. Bei den von *Filippino* ausgeführten, durch den wenig glücklichen Gegensatz gegen diese Fresken sehr kenntlichen Partien (die Befreiung Petri, Petrus und Paulus vor dem Proconsul, die Kreuzigung Petri und die Vollendung der grossen Erweckung des Königssohnes) wird die schöne Composition theilweise wohl der Vorzeichnung Masaccio's zu verdanken sein. (Bestes Licht: Nachmittags.) — Im Carmine sind ausser diesen Fresken vor einiger Zeit noch im Kreuzgange Ueberreste von der Darstellung einer Procession blossgelegt, die Masaccio verwandt sind, aber nicht von ihm selbst herrühren, da die von ihm gemalte Procession 1612 durch Umbau zerstört wurde. a

In S. Maria Novella ist das leider beschädigte Fresco der Dreieinigkeit ein besonders gross gehaltenes Werk von Masaccio's reifster Zeit mit trefflichen Stifterbildnissen und schöner, frei entwickelter Renaissancearchitektur. — Sein einziges grosses Tafelbild, die sog. Conception (die h. Anna mit Maria und dem Kinde) in der Akademie zu Florenz, eine frühere Arbeit des Meisters, zeigt noch recht den aus einer idealen Richtung hervorragenden Realisten. Zwei kleinere lebensvollere Bilder im Museum zu Neapel, Maria in den Wolken von Engeln emporgetragen, und die Gründung von S. Maria della Neve in Rom, waren lange verkannt (auch neuerdings sind sie wieder dem Masolino zugeschrieben worden), obgleich Vasari sie schon erwähnt. — (Ein Fresco in der Taufkapelle der Collegiata zu Empoli, die Pietà darstellend, verdient in Verbindung mit Masaccio genannt zu werden.) b c d e

Seinem Alter und seiner Richtung nach hätte vor Masaccio der „selige“ (Beato) *Fra Giovanni Angelico da Fiesole* (1387—1455, sein Laienname war Guido) besprochen werden müssen; aber die Thätigkeit dieses Künstlers fällt im wesentlichen später als die des Masaccio, der auch auf die Neubelebung der Malerei von beiden Künstlern den schnelleren und entscheidenderen Einfluss ausübte.

Zu dem Element der Schönheit, das Orcagna in die Schule gebracht, fügt dieser in seiner Art einzige Meister den Ausdruck überirdischer Reinheit und Innigkeit. Eine ganze grosse ideale Seite des Mittelalters blüht in seinen Werken voll und herrlich auf und wird belebt durch den frischen Hauch der neuen Zeit; wie das Reich des Himmels, der Engel, Heiligen und Seligen im frommen Gemüthe der damaligen Menschheit sich spiegelte, wissen wir am genauesten durch ihn, so dass seinen Gemälden schon der Werth religionsgeschichtlicher Urkunden

ersten Ranges gesichert ist. Wen Fiesole anwidert, der möchte auch zur antiken Kunst kein wahres Verhältniss haben; man kann sich die fromme Befangenheit des Mönches gestehen und doch in der himmlischen Schönheit des Einzelnen und in der stets frischen und beglückenden Ueberzeugung, die ihm zur Seite stand, eine Erscheinung der höchsten Art erkennen, die im ganzen Gebiet der Kunstgeschichte nicht mehr ihres Gleichen hat. In der dramatischen Erzählung ist Fiesole immer einer der tüchtigsten Nachfolger Giotto's, dessen Technik in ihm auch ihren letzten Ausläufer findet. Von Hause aus ein grosses Talent, bemühte er sich sein Leben lang um eine möglichst gleichmässige Beseelung alles dessen, was er schuf; von dem naturalistischen Streben seines älteren Landsmannes Masolino angeregt, ist er einer der ersten, der den Köpfen durchgängig das Allgemeine benimmt und sie auf die zarteste Weise persönlich belebt; nur stand seiner Gemüthsart der Ausdruck der Leidenschaft und des Bösen nicht zu Gebote.

Dieser Auffassungsweise wie seiner einfachen Technik ist es wohl zuzuschreiben, dass uns der Künstler gleich in seinen frühesten Werken in seiner vollen Eigenthümlichkeit entgegentritt und diese während seiner langen und reichen Thätigkeit kaum merklich verändert.

Als Guido unter dem Namen Fra Giovanni kaum in das Dominikanerkloster zu Fiesole eingetreten war, wurde der Orden durch politische Verhältnisse gezwungen, es zu verlassen, und der junge Mönch siedelte daher auf ein Jahrzehnt mit nach Cortona über. Seine umfangreiche Thätigkeit an diesem kunstarmen Orte ist ein sicherer Beweis, dass der Frate als fertiger Künstler bereits in den Orden trat. Leider sind uns nur einige Altarstücke aus dieser Zeit erhalten: in
a S. Domenico zu Cortona die thronende Jungfrau zwischen Heiligen mit den kleineren Darstellungen der Klage unter dem Kreuz und der Verkündigung, von der ganzen Gefühlsinnigkeit und Schönheit des Künstlers (etwa 1414). Die Predella dieses Bildes mit einer Reihe von Scenen aus dem Leben des h. Dominicus, sowie ein Altarbild mit der Verkündigung und einer Predella mit kleinen Darstellungen aus dem Leben der Jungfrau von höchstem Reiz bewahrt jetzt die Kirche
b S. Gesù. — Der Zeit dieses Aufenthaltes in Cortona hat man neuerdings mit Unrecht auch die Entstehung des umfangreichen Altarwerkes
c zugeschrieben, dessen einzelne Stücke aus S. Domenico in die Pinakothek zu Perugia übergeführt sind: Maria thronend, von Engeln umgeben; auf den Seitentafeln je zwei Heilige von grosser Schönheit; die Predella mit Darstellungen aus dem Leben des h. Niccolò di Bari,
d von denen zwei sich in der Gal. des Vaticans befinden; auf den Pilastern gleichfalls einzelne Heiligenfigürchen — das Ganze von einer seltenen Kunst und Pracht der Farbe und von grosser Schönheit der vornehmen Gestalten. Die alte Datirung ins Jahr 1437 wird die richtige sein.

Im Jahre 1418 kehrten die Brüder wieder in ihr Kloster unter Fiesole zurück, und nahezu 20 Jahre lang bildete dieses den stillen Schauplatz für Giovanni's rastlose Thätigkeit. In S. Domenico ist (a) jetzt (nachdem die Hauptschätze der Kirche in das Ausland gewandert sind) nur noch das 1501 von Lor. di Credi übermalte Altarblatt vorhanden. Von hier aus versah Fra Giovanni auch zahlreiche Kirchen und Klöster in Florenz mit Altartafeln, die sich heute meist in den Galerien der Stadt finden. Zunächst in den Uffizien die grosse Ma- (b) donna mit den köstlichen Einzelfigürchen ringsum und vier gleichfalls lebensgrossen Heiligen auf den Flügeln (von 1433). In den grossen Figuren fällt hier namentlich die überfleissige Ausführung bei der noch ungenügenden allgemeinen Körperkenntniss und dem Mangel an Bewegung unvortheilhaft auf. Am günstigsten kommt das Talent des Künstlers in den Verherrlichungen himmlischer Freuden, in den Glorien, Paradiesen etc. zur Entwicklung, wie in der herrlichen Krönung der Jungfrau inmitten von Reigen tanzender und singender Engel in den Uffizien, dem weitaus schönsten Werke des Künstlers, oder in der (c) Umgebung des Erlösers und dem Empfang der Seligen in den Weltgerichtsbildern, wie in der Akademie zu Florenz und im Pal. (d) Corsini zu Rom. In solchen Bildern pflegt die Seite der Verdammten dagegen in keiner Weise zu genügen. — Ausserdem besitzt die Aka- (e) demie zu Florenz noch einen reichen Schatz von Tafelbildern des Künstlers, unter denen namentlich 35 Bildchen mit Darstellungen aus dem Leben Christi und zwei Altarbilder mit der thronenden Jungfrau zwischen Heiligen ausgezeichnet sind. In den Uffizien mehrere reiz- (f) volle kleine Bilder; — ebenda ein grösseres Madonnenbild (früher im Museum von S. M. Nuova); — zwei kleine Tafeln mit je einem holden (g) Engel auf Wolken knieend in der Galerie zu Turin; — ein frühes (h) tüchtiges Bild in der Galerie zu Bergamo (Nr. 202). Ein Meister- (i) stück unter den Altarwerken mit grösseren Figuren ist die Kreuzabnahme in der Akademie zu Florenz. (k)

Diese zahlreichen kleineren und grösseren Altartafeln entstanden zum Theil wohl erst nach Fra Angelico's Uebersiedelung in das den Dominicanern 1436 übergebene Kloster S. Marco zu Florenz. Der (l) Künstler begann alsbald die Ausschmückung desselben und vollendete sie in weniger als einem Jahrzehnt in so umfassender Weise, dass 1867 das Kloster nach seiner Aufhebung in ein Museum seiner Werke verwandelt werden konnte. Hier ist der Frate ganz zu Hause, hier darf er seine Ideen frisch, wie ihn der Geist treibt, in den anspruchslosen Klostergängen, in den kleinen Zellen besonders werther Ordensgenossen verwirklichen. Der überquellende Reichthum an den schönsten und naivsten Köpfen ist gepaart mit einem Geist und einer Tiefe in der Auffassung der Thatsachen, wie sie nur wenige grosse Meister aufzuweisen haben. Unter den Zellenbildern, die zum Theil

deutlich die Beihilfe von Schülern bekunden, stehen die Anbetung der Könige und die Krönung der Jungfrau obenan. In den Gängen sind der Gekreuzigte mit dem h. Dominicus, eine thronende Madonna und eine Verkündigung dargestellt, letztere wieder von höchstem Reiz. — In einzelnen Zellen vertheilt finden sich ausserdem mehrere Tafelbildchen des Frate, namentlich die Madonna della Stella, die Anbetung der Könige und die Krönung Mariä mit ihren Predellen, sämmtlich aus der Sacristei von S. Maria Novella.

Wie Fiesole für eine schon mehr öffentliche Andacht malte, zeigt sich an den Fresken des vordern Kreuzganges zu ebener Erde. Es sind fünf spitzbogige Lunetten mit Halbfiguren (Christus mit zwei Ordensheiligen, das Motiv der Jünger in Emaus als sinniger Schmuck der Pilgerherberge, besonders schön); ferner Christus am Kreuz mit dem h. Dominicus, lebensgross; endlich das berühmte Frescobild des anstossenden Capitelsaales: der Gekreuzigte mit den beiden Schächern, seinen Angehörigen und den hh. Cosmas, Damianus, Laurentius, Marcus, Johannes d. T., Dominicus, Ambrosius, Augustinus, Hieronymus, Franciscus, Benedict, Bernhard, Bernardino von Siena, Romuald, Petrus Martyr und Thomas von Aquino. Es ist eine schmerzliche Klage der ganzen Kirche, die hier in ihren grossen Lehrern und Ordensstiftern am Fuss des Kreuzes versammelt ist. So lange es eine Malerei giebt, wird man diese Gestalten wegen der unerreichten Intensivität des Ausdrucks bewundern; Contraste der Hingebung des Schmerzes, der Verzückung und des ruhigen innerlichen Erwägens (im h. Benedict, der die Schaar der übrigen Ordensstifter wie ein Vater überschaut) werden wohl nirgends mehr wie hier als Ganzes zusammenwirken.

Um das Jahr 1445 war Angelico durch Papst Eugen IV. nach Rom gezogen worden, wo er zunächst die später abgebrochene Cap. del Sagramento im Vatican ausmalte. Kurz nach dem Tode Eugen's 1447 a folgte er einem Rufe nach Orvieto zur Ausmalung der Madonnenkapelle des Domes. In der kurzen Zeit seines Aufenthaltes vollendete er mit seinem Gehilfen *Benozzo Gozzoli* (dessen Hand sich in manchen Köpfen erkennen lässt) nur die Gestalten der Propheten und Erzväter am südlichen Gewölbe, dessen beide andere Felder später nach seinen Entwürfen *Signorelli* ausführte. Wie hier, so zeigt der mehr b als sechzigjährige Künstler auch in der Kapelle Nicolaus' V. im Vatican, die er etwa seit 1450 bis zu seinem Tode (1455) vollendete, die volle Frische schöpferischer Kraft und meisterhafter Durchbildung. Die vier Evangelisten am Gewölbe und einer oder der andere von den Kirchenlehrern, wie z. B. St. Bonaventura, erscheinen jenen himmlischen Gestalten in Orvieto noch ganz ebenbürtig. Aber nicht bloss, was ihm eigen war, bildete er mit gesteigerter Kraft, weiter, sondern auch gegen die Fortschritte anderer Zeitgenossen schloss er sich, wie man wohl glauben könnte, durchaus nicht ab.

Die Geschichten der hh. Stephanus und Laurentinus in der letztgenannten Kapelle beweisen, dass der alternde Mann noch mit aller Anstrengung so viel von dem, was inzwischen Masaccio u. A. gewonnen, einzuholen suchte, wie seiner Richtung gemäss war. Die anmuthige Erzählungsweise dieser Fresken zeigt Züge des wirklichen Lebens und ist mit einer äussern Wahrheit der Farbe verbunden, wie sich dies von keinem frühern Werke des Meisters so behaupten lässt. Die heftigen Bewegungen, ja schon die starken Schritte pflegen ihm noch immer zu misslingen; dafür wird man aber auf das Beste entschädigt z. B. durch jene junge Frau, die der Predigt des h. Stephanus mit ungestörter Andacht zuhört und ihr unruhiges Kind nur mit der Hand fasst, um es stille zu machen. Man durchgehe dieses Werk Scene um Scene, und man wird einen Schatz von schönen, geistvollen Bezügen dieser Art darin finden. Abgesehen davon ist es als fast rein erhaltenes Ganzes aus der Zeit der ersten Blüthe unschätzbar.

Ein älterer Zeit- und Standesgenosse Fiesole's, der Camaldulenser *Don Lorenzo Monaco* (etwa 1370—1425?), blieb bei stärkeren gothischen Reminiscenzen in derselben Richtung beim ersten Anlauf stehen. Es ist zu glauben, dass ihn seine wenigen Werke viel Fleiss und Besinnen gekostet haben. Bei der Verkündigung in S. Trinita zu Florenz (4. Kap. rechts) ist er dafür belohnt worden; die stille Anmuth und der tiefe Charakter der beiden glücklich gestellten Figuren hat dem Bilde eine Art typischer Geltung verschafft und zu zahlreichen Copien angeregt. Die Anbetung der Könige (in den Uffizien, Nr. 20) ist ebenfalls gut angeordnet und dabei merkwürdig als eines der letzten Gemälde, in denen die Gewandung des gothischen Stiles noch in ihrem vollen Schwunge gehandhabt ist. Ebenda das grosse Triptychon aus Monte Oliveto, sowie ein noch bedeutenderes Werk des Meisters, eine Krönung Mariä von 1413, aus der Badia von Cerreto. Eine schwächere Verkündigung u. a. in der Akademie. — Eine gute Madonna mit Heiligen in der Collegiata zu Empoli.

a b c d e

Fra Angelico's Einfluss macht sich bei mehreren seiner jüngeren Zeitgenossen geltend und ist wohl für die Empfindungsweise des ganzen Quattrocento mehr oder weniger mit bestimmend gewesen. Allein sein Einfluss musste zurücktreten neben dem gewaltigen Eindruck, den Masaccio's Freskencyclus im Carmine auf die heranwachsende Künstlerschaft ausübte, die durch die gleichzeitige Plastik, namentlich durch Donatello's Vorbild, in eine derbere, ausgesprochen naturalistische Richtung gedrängt wurde. Es fehlt diesen Künstlern, deren Thätigkeit im wesentlichen noch in die erste Hälfte des Quattrocento fällt, zwar an der einfachen Grösse des Masaccio wie an der heiteren Phantasie des wenig jüngeren Filippo Lippi; dafür fördern

sie aber die Malerei durch ihr treues Naturstudium, durch ihr fleissiges Eingehen auf das Detail, auf plastische Rundung, Perspective und richtige Zeichnung, wie durch ihre technischen Versuche. Leider sind die Hauptwerke, namentlich die Freskencyklen dieser Meister, fast sämmtlich nicht mehr erhalten.

Der älteste Künstler dieser Reihe ist *Andrea del Castagno* (um 1390—1457, also noch um ein Jahrzehnt älter als Masaccio). Von seiner Hand ist das höchst lebendige, derbe Reiterbild des Niccolò a da Tolentino im Dom (1456). Eine Anzahl anderer Fresken, die in oder um Florenz noch erhalten waren, sind jetzt in dem kleinen b Museo di S. Apollonia neben dem gleichnamigen Kloster (z. Z. Kaserne) vereinigt. Andrea's hervorragendstes Werk ist das Abendmahl im Cenacolo, dem jetzigen Museo. Dieses umfangreiche Fresco mit grosser Raumwirkung von fast colossalen Formen, ausgezeichnet durch tadellose Erhaltung, mit mannigfach individuellen Gestalten von derbem Körperbau, höchst plastischer Rundung und lebensvollen Köpfen stimmt durchaus mit den Fresken der Villa Carducci, die aus dem Museo Nazionale gleichfalls hierher übertragen sind: den überlebensgrossen Gestalten italienischer Dichter und Helden, der Sibylle von Cumae, der Tomyris und Esther. Hier wie dort ist bei allem Realismus der Gesammteindruck, den die reiche und lebendige Charakteristik, die biedere realistische Auffassung, die meisterhafte Anordnung, die Energie in Haltung, Bewegung und Gewandung, die helle und kräftige Färbung hervorrufen, ein ernster, selbst grosser, wie bei keinem anderen Florentiner des Quattrocento, Masaccio allein ausgenommen.[1]) Aus dem Eingange des Klosters ist das Fresco einer gross gehaltenen Pietà, der Leichnam Christi von zwei Engeln im Grabe gehalten, gleichfalls jetzt mit dem Abendmahl zusammen aufgestellt. Auch die Ueberreste von seinen Malereien für das Kloster S. M. Nuova, ein grosses Fresco der Kreuzigung und der Auferstehung, von ähnlichem Charakter, sind hierher übertragen. Ein sehr tüchtiges, schon von Vasari beschriebenes Fresco ist kürzlich in der c Annunziata freigelegt worden: Gott-Vater mit dem Gekreuzigten im Schooss, unten der h. Hieronymus. Tadellos erhalten, giebt es mit seiner plastischen Wirkung, der pikanten Beleuchtung, den kühnen Verkürzungen erst einen richtigen Begriff von der Begabung des Künstlers, aber auch von seinem rücksichtslosen Realismus.

Jenes Fresco des Abendmahles galt bei seiner Auffindung für eine Arbeit des *Paolo di Dono Uccello*, des wenig jüngeren Zeit-

---

* 1) Ein lebensvoller männlicher Kopf im Pal. Pitti (Nr. 372) ist in der Art des Castagno. — Das namenlose Bildniss eines Medailleurs (eine Medaille des Cosimo ** v. 1464 in der Hand haltend) in den Uffizien (Nr. 1154) gilt jetzt als frühes Werk des *Botticelli*, gehört aber einem früheren Meister, der an der carikirten Zeichnung der Hände und der pikanten Landschaft leicht kenntlich ist.

genossen Castagno's (1397—1475), der anfangs als Goldschmied unter Ghiberti an der ersten Thüre des Battistero mit beschäftigt war. Die wenigen erhaltenen Werke in Florenz: die beiden Fresken der Sündfluth sowie die von Noah's Dankopfer und von seiner Trunkenheit im Chiostro Verde bei S. Maria Novella (um 1446), das in grüner a Erde ausgeführte Reiterbildniss des John Hawkwood im Dom (von 1436; von Lor. di Credi restaurirt und theilweise übermalt) und das Tafelbild einer Reiterschlacht in den Uffizien (Nr. 29), (je ein ähnliches Bild b im Louvre und in der Nat. Gallery) zeigen ein dem Castagno sehr verwandtes Streben, jedoch bei geringerer Lebhaftigkeit der Färbung, bei auffälligem Mangel einheitlicher Composition und einer gewissen, der meisterhaften Plastik der Figuren und der Perspective zu Liebe hervorgerufenen Starrheit. In der Gal. zu Urbino eine Altarstaffel mit sechs c Darstellungen einer wunderthätigen Monstranz. In der Gal. des Capi- d tols das interessante Petrarca genannte Porträt unter Gio. Bellini's Namen. — Ein viel geringerer, von Donatello und Masaccio beeinflusster Künstler, *Paolo di Stefano*, ist nur durch sein bez. Fresco der Madonna mit Heiligen, in S. Miniato (1426; r. vom Eingang), bekannt. e

Castagno's Genosse bei der Ausschmückung von S. Maria Nuova, *Domenico di Bartolommeo Veneziano* (geb. nach 1400, † 1461), ist nach dem einzigen bezeichneten Tafelbilde in den Uffizien (Nr. 1305, f aus S. Lucia de' Bardi) einer thronenden Madonna zwischen Heiligen, schwer seiner vollen Bedeutung nach zu schätzen. Es fehlt den Gestalten die Energie und Charakterfülle des Castagno; sie sind vielmehr hager und ohne volle und mannigfaltige Individualität. Dagegen scheint es, soweit das scharf geputzte Bild ein Urtheil zulässt, als ob der Künstler sein Hauptstreben darauf verwandt hätte, durch Zusatz von Firniss seinen hellen Farben eine ähnliche Leuchtkraft und Plastik zu geben, wie die Eycks mit ihrer damals in Italien noch unbekannten, aber viel bewunderten Technik. Der h. Franz und Johannes d. T., Fresken im rechten Seitenschiff von S. Croce (irrthümlich auch g Castagno zugeschrieben), besonders herbe Gestalten, sind fast übereinstimmend mit den beiden gleichen Heiligen auf dem Altarbilde der Uffizien. — Für des Meisters Arbeit halte ich das köstliche Profilbild einer jungen Florentinerin aus der Familie Bardi auf hellblauem Grund im Museo Poldi zu Mailand, unter dem Namen Piero della Francesca h allbekannt; in dem zarten hellen Ton, in der prächtigen, eigenartigen Farbenstimmung und in der Technik ganz dem Altarbilde in den Uffizien entsprechend, aber von tadelloser Erhaltung. Aehnliche Frauenbilder von gleicher Hand finden sich in Italien noch in den Uffizien (Nr. 1204) i und im Pal. Pitti (Nr. 37), beide sehr entstellt durch Restauration. k

Als Schüler des Masaccio nennt Vasari auch den *Fra Filippo* (di Tommaso) *Lippi* (geb. um 1406, † 1469). Dem Masaccio und der

sich an ihn anschliessenden Schule der Naturalisten verdankt Filippo allerdings seine lebensvolle Auffassung, seine liebevolle Durchbildung des Details und seine treffende Charakteristik, die namentlich in seinen Bildnissen zu voller Geltung kommt; seine Typen sind oft von hässlich naturalistischer Bildung: kurz, von eigenthümlich viereckiger, gedrückter Kopfform, kurzer Nase und breitem Munde, dabei häufig von graulichem Colorit. Aber seine Auffassungsweise geht mehr auf Fra Angelico zurück; aus seinen Werken schöpfte Filippo die Begeisterung zu seinen schönsten Gemälden. Dieser Vereinigung eines gesunden Naturalismus mit heiterer Anmuth und selbst Grösse verdankt der Künstler die hervorragende Stellung unter seinen Zeitgenossen, und daraus ist zugleich der grosse Einfluss herzuleiten, den er auf die weitere Entwicklung der florentinischen Malerei ausübte. Filippo ist der erste, der sich an der Breite des Lebens, auch an dessen zufälligen Erscheinungen von Herzen freute.

Es sind uns noch zwei grosse Freskencyklen des Meisters erhalten, die beide seiner späteren Zeit angehören. Seit 1456 malte a er den Chor des Doms zu Prato aus, vollendete die mehrmals unterbrochene Arbeit aber erst fast ein Jahrzehnt später. Die Geschichten Johannes des Täufers und des h. Stephanus (bestes Licht von 10—12) würden schon der Technik und des Colorits halber Epoche gemacht haben. Nicht alle Scenen sind so hoch aufgefasst, wie der berühmte Tanz der Salome oder die Klage um die Leiche des Stephanus; der Künstler hat zu viel Neues in allen möglichen Beziehungen zu sagen, als dass nicht der tiefere Gehalt unter den oft herrlichen, rein malerischen Gedanken leiden müsste. Schöner zumal als bei irgend einem Vorgänger spricht sich Stellung und Bewegung in den nobeln und lebendigen Gewändern aus. In den Evangelisten am Kreuzgewölbe wich Filippo von der symmetrischen Stellung ab; man wird z. B. Fiesole's Evangelisten in der Kap. Nicolaus' V. vorziehen.

Nach Vollendung dieser Arbeit erhielt Filippo 1466 durch Vermittelung des Piero de' Medici den Auftrag zur Ausmalung der Chorb nische des Domes von Spoleto, woran er bis zu seinem Tode arbeitete. Die Krönung Mariä in der Halbkuppel ist eines der frühesten ganz frei angeordneten Halbkuppelgemälde; doch klingt die symmetrische Strenge der Frühern noch wohlthuend nach. Maria und Christus sind zwar an Ernst den Giottesken nicht gleich, Ersatz dafür bietet aber der lebendige Ausdruck der Nebengruppen. Hochbedeutend der Tod der Maria. — An beiden Frescowerken half *Fra Diamante* (geb. um 1430, † nach 1492), der Ordensbruder und etwas handwerksmässige Schüler des Filippo. Von ihm wahrscheinlich die c Madonna in den Innocenti zu Florenz (Botticelli zugeschrieben) d und die Beschneidung in S. Spirito zu Prato.

In den Tafelbildern überwiegt die Freude am Schön-Wirklichen;

eine kräftige und schalkhafte Jugend; die Madonna florentinisch häuslich; das Christuskind von heiterer Anmuth. In Prato sind sämmtliche Bilder jetzt in der Gal. Comunale vereinigt: eine Geburt Christi mit St. Michael und St. Thomas Aq., die Madonna della Cintola, eine schwächere Madonna und eine Predella. — Zu Florenz, in der Akademie: die schöne Madonna mit vier Heiligen, alle unter einer Architektur; für die Gewandung sein schönstes Tafelbild. Die spätere grosse Krönung Mariä ebenda, mit seinem eigenen Bildniss, leider sehr beschädigt, überfüllt wirkend, weil der Gegenstand, eine Glorie, in einen irdisch greifbaren Raum übertragen ist, dabei reich an wesentlich neuem Leben (1441); die schöne Predella mit der Verkündigung zwei Jahre früher. Endlich die unter sich sehr ähnlichen beiden Darstellungen der Anbetung des Kindes, die in ihrer andächtigen Stimmung, ihrer hellen Färbung und noch halb schüchternen Behandlung sich als Jugenwerke im Anschluss an Fra Angelico kennzeichnen. Ein Hauptbild in den Uffizien (Nr. 1307), zwei Engel heben der Madonna das nach ihr verlangende Kind entgegen, ist dagegen ein Werk der letzten Zeit. — Pal. Pitti (Nr. 338): Rundbild der sitzenden Madonna (Kniestück); hinten die Wochenstube der Elisabeth und die Visitation, ein Thema, das recht dazu einlud, die früher durch Goldstäbe zu Einzelscenen getrennten Vorgänge zu einem Bilde zu verschmelzen, den Hausaltar zum häuslichen Gemälde umzubilden. — Ein schönes Tafelgemälde ist die Verkündigung im l. Querschiff von S. Lorenzo, mit dem Ausblick auf einen sauber gehaltenen Garten zwischen den Häusern; aus späterer Zeit. — Im Lateran zu Rom eine Krönung Mariä inmitten singender und musicirender Engel (von 1438); dabei zwei knieende Stifter mit vier Bernhardinermönchen; — eine Verkündigung im Pal. Doria ebenda. — In der Akademie zu Turin (Nr. 140 und 141) zwei Tafeln mit den grosswirkenden Gestalten der Kirchenväter, aus der mittleren Zeit des Künstlers.

a b c d e f g

Ein Schüler des Fra Angelico und sein Gehilfe bei seinen Arbeiten in Rom und Orvieto (vergl. S. 638 a ff.) war Benozzo di Lese di Sandro, gen. *Benozzo Gozzoli* (1420— nach 1497; 1444 von Ghiberti zu den Arbeiten seiner Bronzethüre herangezogen). Diese Stellung als Gehilfe eines grossen Meisters macht sich in seiner ganzen spätern Thätigkeit durch eine gewisse Handwerksmässigkeit geltend, die ihn rasch und leicht schaffen lässt, ohne grosse Sorge um die Weiterbildung der theoretischen und technischen Theile seiner Kunst, an der sich seine Zeitgenossen abmühten. Mit leichter Auffassungsgabe eignet er sich vielmehr ihre Errungenschaften an, wie er die tief religiöse, kindlich heitere Auffassung seines Lehrers in echt weltlicher und decorativer Weise umgestaltet. Seine leicht gestaltende Phantasie, sein frischer und offener Blick, seine naive, heitere Auf-

fassung, die in der nächsten Umgebung den Anhalt für die biblischen Motive sucht, haben gemeinsam dazu beigetragen, dass uns in seinen umfassenden Freskencyklen, die fast ausnahmslos und in guter Erhaltung auf uns gekommen sind, mit voller Frische, Anmuth und Lebendigkeit ein so vollständiges Bild des italienischen Lebens gegeben wird, wie in den Werken keines anderen seiner ihm künstlerisch meist überlegenen Zeitgenossen. Erst mehrere Jahrzehnte später sehen wir Ghirlandajo ihm in dem gleichen Streben mit Erfolg nacheifern.

In Rom trennte sich Benozzo 1449 von seinem Meister, um zunächst in einem kleinen Städtchen Umbriens, in Montefalco, auf mehrere Jahre Beschäftigung zu finden. Für S. Fortunato vor der Stadt (mit Resten seiner Fresken) malte er 1450 das tüchtige Altar- a bild der Madonna della Cintola, jetzt im Lateran zu Rom. Hier b wie in seinen bedeutenderen Arbeiten in S. Francesco zu Montefalco, wo er seit 1452 den Chor mit den Darstellungen aus dem c Leben dieses Heiligen ausschmückte, und in Araceli zu Rom (ein h. Antonius in der Capp. Cesarini) zeigt sich in frischer Weise noch der religiös kindliche Geist seines Lehrers. — Von Montefalco wandte d sich Benozzo nach Viterbo (1453 im Municipio Aquarellcopien der untergegangenen Fresken aus dem Leben der Beata Rosa) und dann, wie es scheint, nach Perugia, wo 1456 das Altarbild mit der thronenden Jungfrau zwischen Heiligen entstand, jetzt in der Aka- e demie zu Perugia. — Bald darauf kehrte er nach seiner Vaterstadt zurück, um für Piero de' Medici die kleine Kapelle seines eben f von Michelozzo vollendeten Palastes, Pal. (Riccardi)-Medici, auszumalen. In diesen bis 1463 ausgeführten Fresken, die über drei Wände fortlaufend den Zug der Könige nach Bethlehem darstellen, erscheint der Meister auf seiner Höhe: als Ganzes gehören diese Fresken zu dem Ansprechendsten, was die Renaissance geschaffen hat. Dieser Festzug florentinischer Nobili mit Gefolge durch die Berge Toscana's mit ihren lebensvollen Bildnissen, den trefflich gezeichneten Pferden und Jagdthieren mit aller ihrer Pracht und ihren genrehaften Details, bildet ein würdiges Seitenstück zu dem Zug der Ritter und Pilger in dem Genter Altarbilde der van Eyck. Von höchstem Liebreiz und in der Durchbildung von seltener Feinheit sind auch die Engelchöre an den Fensterwänden.

Gleich nach Vollendung dieser Fresken finden wir den Künstler g in San Gimignano: den Freskencyclus im Chor von S. Agostino, das Leben des h. Augustinus, das Wandbild über dem Sebastianaltar h derselben Kirche, ein Tafelbild im Chor der Collegiata und eine i Kreuzigung in Monte Oliveto vor der Stadt vollendete Benozzo in den Jahren 1463—67. In diesen Arbeiten begegnen wir noch manchen schönen genrehaften und naturalistischen Zügen, bei theilweise handwerksmässiger Ausführung; bewunderungswürdig ist wieder die

Fülle lebensvoller Bildnisse. — In S. Chiara zu Castel Fiorentino ein fast verlöschender Wandbildercyclus aus derselben Zeit. a

Im Camposanto zu Pisa endlich gehört ihm fast die ganze Nordwand (24 grosse Gemälde mit den Geschichten des alten Testamentes, gemalt 1469—85; auch die zwei dem *Rondinosi* (1666) zugeschriebenen Darstellungen der Westwand sind von diesem übermalte Compositionen Benozzo's). Benozzo kostet mit vollen Zügen die Freude an den blossen schönen Lebensmotiven als solchen; sein wesentliches Ziel ist, ruhende, tragende, gebückte, laufende, stürzende Gestalten oft von grosser jugendlicher Schönheit, mit ganzer momentaner Kraft darzustellen; dagegen bleibt ihm der Hergang an sich ziemlich gleichgültig. Der Beschauer empfindet jene Freude an dem neugebornen Geschlecht von Lebensbildern mit und verlangt neben der endlos reichen Bescheerung nichts weiter. Die schon erwähnte Ausstattung mit Architekturen, Gärten, Landschaften ist fabelhaft prächtig; auch hier ist Benozzo ein begeisterter Schilderer neuer Sphären des Darstellbaren. — Gleichzeitig entstanden mehrere Tafelbilder, die jetzt im Museo Civico zu Pisa sich befinden. Sie geben, wie die meisten Tafelbilder Benozzo's, nur einen dürftigen Begriff vom Wesen des Künstlers und sind augenscheinlich von Gehilfen ausgeführt, unter denen ein *Giusto d'Andrea* und *Zanobi Macchiavelli* namhaft gemacht werden. Von Macchiavelli ebenda ein bezeichnetes Tafelbild. b c d

Unter dem Einfluss der Werke Benozzo's in Viterbo, den untergegangenen Fresken aus dem Leben der h. Rosa von 1453, bildete sich der jung verstorbene *Lorenzo da Viterbo* (geb. 1444). Lorenzo's Hauptwerk ist in dem Freskencyclus der Kap. Mazzatosta in der Chiesa della Verità zu Viterbo (vollendet 1469) erhalten. Die Zeitkostüme und die Fülle von Porträtsgestalten, die plastische Darstellung im Raume und die trefflichen Bildnisse lassen die Scenen aus dem Leben der Maria (an der Decke Einzelgestalten) ganz wie Bilder aus dem Leben der Zeit erscheinen. Namentlich die Verlobung und der Tempelgang Mariä können, bei grösserer Schlichtheit, mit Benozzo's Compositionen wetteifern. In Ernst und Ruhe der Gestalten nähert sich der Künstler den Fresken von Piero della Francesca, die Lorenzo, nach der knitterigen Faltengebung, der eigenthümlichen Behandlung des Haarwuchses wie nach der Wahl des hohen Augenpunktes zu urtheilen, gewiss gekannt hat. e

In bewussten Gegensatz gegen den leicht und rasch mit naiver Oberflächlichkeit im grossen schaffenden Benozzo tritt seit Mitte des Jahrhunderts eine Gruppe von Künstlern, die sich abmühen, durch treues Studium der Natur bis ins kleinste die Gesetze der Malerei theoretisch wie praktisch zu ergründen und die Technik zur Erreichung dieses Zieles möglichst zu vervollkommen, namentlich in der ihnen aus den Bildern der van Eyck und ihrer Schüler bekannten, aber in Italien noch

unergründeten Mischung der Farben mit Firniss und Oel. Daher schaffen sie nur langsam, meist im kleinen, und fast ausschliesslich Tafelgemälde. Aber die kleine Zahl und der verhältnissmässig geringe Umfang ihrer Werke wird aufgewogen durch ihre Fortschritte in der Perspektive, in der Anatomie und in der Färbung wie durch den Ernst ihres Strebens und die künstlerische Begeisterung, die aus den Gemälden sprechen.

Noch auf der Grenze zu den oben besprochenen Künstlern steht zunächst *Francesco di Stefano* gen. *Pesellino* (1422—57), der Enkel von *Giuliano d'Arrigo*, gen. *Pesello*, der uns als Künstler noch keine greifbare Gestalt ist. Vasari hat ihm mehrere Predellenstücke und Brauttruhen (cassoni) von heller Färbung und mit Figuren von plastischer Wirkung zugeschrieben, worin sich eine Anlehnung an Masaccio und Lippi kundgiebt. Dies gilt von den bedeutenden Compositionen der drei Predellenstücke in der Akademie zu Florenz, von zwei ähnlichen Bildchen im Pal. Doria zu Rom und in der Gal. zu Bergamo (Sammlung Morelli), fast alle mit Darstellungen aus dem Leben von Heiligen, sowie von einem Lunettenbildchen mit der Verkündigung in der Galerie Poldi zu Mailand (No. 110). Die gleiche Richtung zeigt auch eine kleine Pietà der Galerie Poldi zu Mailand (im letzten Raume), der Leichnam Christi von Maria und Johannes unterstützt, dem Masaccio nahe im Ernst der Auffassung wie in der Färbung und im landschaftlichen Beiwerk. Wohl von derselben Hand das Madonnenbild der Galerie zu Bergamo (Nr. 231). Aehnlich ein reicheres Madonnenbild in der Sacristei der Collegiata zu Empoli (Nr. 28), Maria auf gothischem Throne, von Engeln und Heiligen umgeben.

Einen dem Namen nach vorläufig noch unbekannten Künstler, der eine Sonderstellung zwischen Domenico Veneziano und Pesellino einnimmt, lernen wir in dem aus S. Niccolò stammenden Altarwerk im Museo Nazionale (Sammlung Carrand) kennen, das in seinem hellen Ton und in der zarten Färbung dem Domenico verwandt erscheint. Von derselben Hand ist die Predella des Museo Buonarroti mit drei Scenen aus dem Leben des h. Nicolaus, und ein Crucifix in S. Andrea in Brozzi vor Florenz.

Als „Techniker" berühmt ist der wenig jüngere *Alesso Baldovinetti* (1427—99), dessen derber Naturalismus und schwerfällige, zuweilen fast bäurische Gestalten auf Uccello und Castagno als seine Vorbilder hinweisen[1]). Wie diese ist er namentlich als Frescomaler thätig und sucht sogar in seinen Wandgemälden seine neue Mischtechnik anzuwenden. Das bekannteste und interessanteste Beispiel dafür ist sein Fresco der Anbetung der Hirten (1460) im Vorhofe der Annunziata zu Florenz. Die Figuren sind zwar hier grade besonders unschön

1) Wie Jugendwerke des Baldovinetti erscheinen drei Compositionen in einem Altarwerke des Fra Angelico in der Akademie zu Florenz: die Hochzeit zu Cana, die Taufe Christi und die Transfiguration; flüchtige, unerfreuliche Improvisationen, die auffallend von den zugehörigen Täfelchen des Fra Angelico abstechen.

und die Composition ist zerrissen, dafür tritt aber die Landschaft in ihr volles Recht: das Arnothal, in das man hinabblickt, ist mit einer Treue, mit einer Liebe für alles Detail und zugleich mit einem so richtigen Gefühl für Perspective ausgeführt, wie von keinem früheren Meister. Leider hat der Firnissbeisatz zur Trübung und zum Abblättern der Farben beigetragen. — Etwa gleichzeitig arbeitete Baldovinetti neben L. della Robbia und Ant. Rossellino in S. Miniato an der Ausschmückung der Kap. des Card. von Portugal (geweiht 1467), wo von ihm die Fresken an der Decke mit tüchtigen Einzelgestalten von Evangelisten, Propheten und Engeln, sowie das nüchterne Bild der Verkündigung herrühren (zwei Engel zu den Seiten, einen Vorhang zurückziehend, von P. Pollajuolo). — Sehr verwandt ist das Fresco der Madonna della Cintola über einem Altar der Sacristei von S. Niccolò (die Jahreszahl 1450 ist neu). — Die Galerie der Uffizien besitzt zwei keineswegs bedeutende Altargemälde des Meisters: eine thronende Madonna zwischen sechs Heiligen und eine Verkündigung; letztere dem Bilde in S. Miniato nahe verwandt. — Besonders gering ist das Fresco der Auferstehung Christi in Alberti's Casa santa im Innern von S. Pancrazio (nur bei Licht sichtbar). — Endlich befindet sich in der Akademie eine grosse Tafel mit der Dreieinigkeit in reicher Cherubimglorie von zwei knieenden Heiligen verehrt; unerfreulich einförmig in den bäurischen und blöde dreinschauenden Köpfen. In allen diesen Gemälden hat im Gegensatze zu den genannten Fresken die neue ungewohnte Technik, die Zähigkeit der Firnissfarben auf die Zeichnung und Durchbildung der Typen ungünstig eingewirkt, während der Meister die Gewandung und die in farbigen Steinen ausgeschmückte Architektur, wie die Bäume auf sämmtlichen Bildern mit ebenso viel Liebe wie Geschick wiedergegeben hat. Baldovinetti's Hauptwerk, der Freskenschmuck des Chors von S. Trinita, ist nur noch in Resten erhalten (die mächtigen, etwas schwerfälligen Gestalten Noahs, Abrahams, Mosis u. Davids am Gewölbe; in den Lunetten Spuren von darauf bezüglichen Compositionen mit ehemals reicher Landschaftsstaffage). Seine vielgerühmte Fertigkeit als Mosaicist soll sich fast ausschliesslich auf die Restauration der alten Mosaiken im Battistero und in San Miniato beschränkt haben. In der Galerie zu Bergamo ein kleines Selbstporträt.

a b c d e f g

Baldovinetti's Kunstrichtung und Technik setzen die beiden *Pollajuoli* fort. Namentlich der jüngere, besonders als Maler thätige *Piero* (geb. 1443, † vor 1496), der von Vasari Castagno's Schüler genannt wird, hat nicht nur in seinen Gestalten, sondern auch in seiner Mischtechnik noch mehr von Baldovinetti als von Castagno. Auch *Antonio* (1429—98), der als Goldschmied bis in sein dreissigstes Jahr im Laden seines Vaters blieb, könnte unter Baldovinetti oder unter dem

Einfluss seiner Werke sich zum Maler ausgebildet haben. Für die Unterscheidung der Gemälde beider Brüder bieten die plastischen Werke des Antonio sowie ein echt bezeichnetes Altargemälde des Piero, die Krönung Mariä inmitten der himmlischen Heerschaaren im a Chor der Pieve zu San Gimignano (1483), genügenden Anhalt. Charakteristisch sind für Piero schlanke, keineswegs tadellos gezeichnete Figuren von wenig charaktervollen Typen und unsicherer Haltung und Stellung, vor reicher Landschaft, in prachtvoller Gewandung und reichstem Schmuck, die bis ins einzelne durchgebildet sind. Durch Anwendung von Firnissfarben (über der Untermalung in Tempera) erreichte der Künstler grosse Kraft und Naturwahrheit in der Färbung der Gewänder, in der Behandlung der Stoffe wie der Landschaft; aber durch die Zähigkeit seines Bindemittels wurde eine feinere Modellirung im Fleisch und glatte Vertreibung unmöglich. Diese Merkmale tragen ausser dem grossen, aber wenig hervorragenden Bilde in San Gimignano das farbenreiche Altarbild (aus S. Miniato) mit den wirkungsvollen Gestalten der hh. Jacobus, Vincenz und Eustachius in den b Uffizien (Nr. 1301), sowie ebenda die Einzelgestalten von sechs thronenden Tugenden, von denen jedoch nur die energische Prudentia als die verhältnissmässig besterhaltene ein Urtheil zulässt (Nr. 1306). In den Uffizien endlich das Bildniss des jungen Galeazzo Maria Sforza (Nr. 30; Nr. 30bis, sehr beschädigt) ist dagegen mailändisch. c Im Pal. Pitti der h. Sebastian (Nr. 384); in der Gal. zu Turin (Nr. 97) der Tobias mit dem Engel auf der Reise, ausgezeichnet durch die Kraft der Färbung und die landschaftliche Ferne (Motiv aus dem Arnothal), die auffallend an Baldovinetti's Fresco im Vorhof der Annunziata erinnert. Die Fresken mit den Thaten des d Herkules im Pal. Venezia zu Rom, die neuerdings als Werke der Pollajuoli veröffentlicht sind, haben mit ihnen nichts zu thun; sie sind von einem Handlanger, der an Melozzo u. a. damals in Rom thätigen Malern sich inspirirt hatte. Dagegen werden die e sehr beschädigten Reste von Fresken im Besitz des Conte Galletti in Torre al Gallo vor Porta Romana in Florenz, nackte Figuren von lebendiger Bewegung, mit Recht auf die Pollajuoli zurückgeführt, und zwar in der Erfindung wohl auf Antonio.

Antonio's Bilder sind vor denen seines Bruders, bei aller Verwandtschaft mit ihnen, durch treffliche Zeichnung und Anatomie, durch kühne Verkürzungen und lebensvolle Charakteristik und Bewegung, in der Technik durch bessere Vertreibung der Farben und grössere Tiefe und Feinheit der Färbung ausgezeichnet. Italien bef sitzt noch in den Uffizien die beiden kleinen Herkulesarbeiten in köstlicher Landschaft (Nr. 1153). Eigenthümlich ist dem Antonio namentlich ein feiner brauner Gesammtton der Färbung, deren Kraft und Helldunkel bereits an Leonardo erinnert. Antonio's Compo-

sitionstalent kann man am besten kennen lernen in den nach seinen Zeichnungen gefertigten Stickereien im Museo dell' Opera, a welche z. Th. sehr figurreiche Scenen aus dem Leben Johannes' d. T. darstellen; sie gehören in die frühere Zeit des Künstlers (vor 1470). Dass Antonio seinen viel jüngeren und talentloseren Bruder bei dessen Bildern, namentlich durch Entwürfe dazu behilflich war, wird durch die Zeitgenossen bezeugt und durch erhaltene Zeichnungen Antonio's zu verschiedenen Bildern Piero's bestätigt.

Diese Richtung der florentiner Kunst erhielt ihren Abschluss in *Andrea del Verrocchio* (1435—88), der, wie Ant. Pollajuolo, in erster Linie Bronzebildner war und dies auch in seinen Gemälden bethätigt. Als Maler hat er weniger selbst ausgeführt als anregend auf seine bedeutenden Schüler gewirkt. Die bekannte Taufe Christi in der Akademie zu Florenz ist zwar das allein beglaubigte, aber keines- b wegs das einzige auf uns gekommene Bild des Künstlers. Es ist unvollendet und von Verrocchio's Schüler Leonardo theilweise geradezu übermalt, nicht etwa bloss fertig gemalt; unberührt von ihm ist nur der Täufer und die Landschaft rechts hinter ihm. Auch war der Gegenstand insofern nicht dazu geeignet, Verrocchio's Talent in vollem Maasse zum Ausdruck zu bringen, als die nackten Figuren seinen Naturalismus in etwas zu herber, im Johannes selbst in eckiger Weise hervortreten lassen. Aber der Ernst der Auffassung und der Darstellungsweise, die stille Andacht, die durch die einsame Berglandschaft noch erhöht wird, wie die fleissige, naturgetreue Durchführung in Tempera mit Oelübermalung machen das Werk zu einem der bedeutendsten Tafelbilder des Quattrocento. Den besonderen Reiz des Helldunkels in der landschaftlichen Ferne verdankt das Bild freilich Leonardo's Uebermalung, und ebenso ist die hinreissend schöne Gestalt des im Profil gesehenen Engels zuäusserst links ein sehr charakteristisches Jugendwerk desselben Schülers von Verrocchio. — Ein frühes anziehendes eigenhändiges Gemälde Verrocchio's, noch ganz in Tempera, ist der Tobias mit den Erzengeln auf der Reise, ebenfalls in der Akademie. Der feierliche Ernst der Auffassung, c die edlen (dem Engel in der Taufe, wie dem David des Bargello ganz verwandten) Gestalten der Erzengel, das ausserordentlich fleissige Nuturstudium, das sich bis auf die Wiedergabe der Gewänder nach Stoff und Faltengebung und die Durchbildung der Pflanzen im Vordergrunde erstreckt, und der Reiz der landschaftlichen Ferne setzen das Gemälde an die Seite der Taufe, die es in der Composition entschieden übertrifft.[1]) — Gute Werkstattbilder sind u. a. die Anbetung des Kindes in der Gal. zu Modena (Nr. 30) d und eine Madonna mit einem Engel in der Gal. Poldi zu Mailand. e

1) Eine fast identische Replik davon in der Galerie zu Turin (Nr. 98), von * einem Mitschüler Botticelli's bei Fra Filippo.

Unter dem doppelten Einfluss jener älteren idealen Richtung des Fra Filippo und der eben genannten Naturalisten bildet sich ein Künstler aus, der wieder eine neue Seite der florentiner Malerei des Quattrocento in ganz eigenartiger anmuthiger Weise vertritt. *Sandro* di Mariano di Vanni Filipepi, gen. *Botticelli* (richtiger Botticello, 1446—1510), ist keineswegs durch grosse Auffassung oder durch Thätigkeit im grossen ausgezeichnet. Auch mit der naturalistischen Durchbildung der Figuren nimmt er es meist nicht sehr streng; seine Zeichnung ist oft fehlerhaft, die lebhafte Bewegung, die er darzustellen liebt, artet leicht in ungeschickte Hast aus, und die neue Technik der Firnissmalerei, in der er sich in seiner Jugend versucht, verlässt er bald wieder und ignorirt sie später, als sie von seinen Zeitgenossen fast allgemein angenommen war. Botticelli's Bedeutung liegt in der Lieblichkeit und hohen Grazie seiner Gestalten, ihrer Typen wie ihrer Bewegungen, in der eigenartigen keuschen Auffassung, wie in seiner reichen Phantasie. Diese verleiht der Darstellungsweise oft einen märchenhaften Zauber, dem der Künstler es verdankt, dass er mit den bestimmenden Meistern der Frührenaissance in erster Reihe genannt wird.

Als Schüler des Fra Filippo zeigt sich der junge Künstler in ein a paar Madonnenbildern der Uffizien (Nr. 33 und 1303) und im Pal. b Corsini (Nr. 170), alle dem Filippo ähnlich, aber prächtiger und tiefer in Farbe. Wie dann die Werke der Pollajuoli und Verocchio's c ihn fesselten, beweisen schon die Madonnen in den Uffizien (aus d S. M. Nuova) und im Museo Nazionale zu Neapel, am deutliche sten aber die Gestalt der Fortitudo in den Uffizien (Nr. 1288), die er als die letzte in der Reihenfolge der Tugenden P. Pollajuolo's malte. Ein frühes Werk ist ferner die in der derben Kraft ihrer Gestalten an Castagno erinnernde Madonna zwischen vier Heiligen (darunter Cosmas und Damianus; leider theilweise übermalt) in der f Akademie. Unter den lange und besonders günstig wirkenden Einflüssen des Verrocchio und des jungen Leonardo ist auch die Anbetung g der Könige in den Uffizien (Nr. 1286, vor 1478) entstanden, in Gruppirung, lebensvoller Bewegung, Zeichnung, Modellirung, wie in den trefflichen Porträtfiguren (der Mediceerfamilie) und in der reichen Gewandung ein Meisterwerk. Eine dort (kürzlich aufgestellte) grosse Anbetung der Könige ist ein spätes, sehr beschädigtes Werk.

Als Einzelgestalt von grossartiger Bewegung ist das Fresco des h begeistert aufwärts blickenden h. Augustin in Ognissanti, das Gegenstück des 1480 datirten h. Hieronymus von Ghirlandajo, der neben dieser Gestalt fast philiströs erscheint. (Ein kleiner Augustinus, i aus späterer Zeit und weit geringer, in den Uffizien. Von der mehrfach wiederholten Communion des h. Hieronymus besitzt Pal. k Balbi in Genua ein, wohl nicht eigenhändiges, Exemplar.) Gleich

nach dem Hieronymus entstanden die Fresken in der Sixtina (1480 bis 1483, vgl. S. 660). — Am eigenartigsten und reizvollsten erscheint Sandro in zwei Bildern, die er zur Ausschmückung der Villa di Castello für Piero (oder Lorenzo) de' Medici malte: die Ankunft der Venus auf Cythera, in den Uffizien (Nr. 39), und die berühmte Allegorie des Frühlings, in der Akademie. Einer der frühesten, welche die mythologische und allegorische Profanmalerei im Sinne der Frührennaissance gestalteten, verleiht er ihr in diesen Darstellungen einen unvergleichlichen Zauber märchenhafter Poesie. Seine ergreifendste Gestalt ist wohl die Figur der „Verlassenen“ im Pal. Pallavacini zu Rom, die elend an der Thür eines Palastes zusammengebrochen ist. Die neuerdings in den Zimmern des Pal. Pitti wieder aufgefundene „Pallas“, für Lorenzo gemalt, ist nicht so glücklich erfunden. — In der berühmten Allegorie der Verleumdung nach Apelles, einem Werke von ausserordentlicher Durchbildung und duftiger Färbung (Uffizien, Nr. 1182), tritt durch die hastige Bewegung schon ein etwas bizarrer Zug hinzu[1]). — Auch das Biblisch-Historische zeigt bei ihm den gleichen märchenhaften Zug, wie die beiden kleinen Darstellungen aus der Geschichte der Judith in den Uffizien (Nr. 1156 und 1158) beweisen. — Unter seinen Altarbildern sind besonders die Krönung Mariä und die thronende Jungfrau mit Heiligen in der Akademie zu nennen. Eine zweite Krönung Mariä im Conv. la Quiete aus später Zeit, ist, wie die Verkündigung in den Uffizien, wohl in der Werkstatt ausgeführt. Aehnlich die fast caricirt bewegte kleine Grablegung der Gal. Poldi zu Mailand. Eine köstliche ganz kleine Verkündigung in der Gal. Barberini zu Rom. Unter den Madonnenbildern sind bemerkenswerth: das bekannte grosse Rundbild in den Uffizien (Nr. 1267[bis]), ein ähnliches Tondo, auf dem sich die Figuren sehr reizvoll vor einer Rosenhecke abheben, in Pal. Pallavacini zu Rom, sowie ähnliche Bilder in den Galerien Pitti und Corsini in Florenz (176, Filippino genannt), Borghese in Rom (reiche Composisition, von grossem Liebreiz der Gestalten und heiterer schöner Färbung), im Museo Nazionale zu Neapel, in der Ambrosiana zu Mailand, in der Gal. zu Turin (Nr. 384), in der Sammlung Poldi in Mailand (letztere beide von grosser Schönheit). — Das als „Bella Simonetta“ ausgegebene Profilbildniss im Pal. Pitti (Nr. 353) giebt sicher nicht das Bild dieser Geliebten des Giuliano de' Medici und ist ohne besonderen Reiz. Ebenso das Porträt des letzteren in der Gal. zu Bergamo (ge-

1) Aehnlich, jedoch nicht von Sandro selbst, vier miniaturartig durchgeführte Bildchen im Pal. Adorno in Genua, irrthümlich Mantegna genannt: der Triumph der Judith, der Triumph über Iugurtha, Amor von den Nymphen gefesselt, Amor im Triumphe umhergeführt, und dazu gehörig in der Gal. zu Turin (Nr. 369) der Triumph der Keuschheit.

ringere Replik desjenigen im Berliner Museum). Der „Goldschmied"
a in der Gal. Corsini zu Florenz ist ebensowenig von Sandro wie
b der „Medailleur" in den Uffizien; letzterer schon bald nach der Mitte des 15. Jahrh. entstanden (s. S. 640**). Seiner Schule gehört
c ein kürzlich im Pal. Pitti wieder gefundenes Madonnentondo. — In der späteren Zeit, als Sandro sich mit Begeisterung der von Savonarola hervorgerufenen Bewegung anschloss, scheint der Künstler nur noch lässig von dem Schatz seiner jugendlichen Compositionen gezehrt zu haben, wie die Geschichte der Virginia in der
d Gal. zu Bergamo, die Madonna vor der Rosenhecke im Pal. Pitti (Nr. 357) und die grössere unfertige Anbetung der Könige in den
e Uffizien zeigt (vergl. 650 g).

Filippino (geb. um 1459, † 1504), der Sohn des Fra Filippo, der nach dessen Bestimmung unter der Obhut von Fra Diamante aufwuchs, hat durch ihn zunächst die Kunstweise seines Vaters kennen gelernt, kam aber schon jung in die Werkstatt Botticelli's. Schöne Inspiration von den Werken seines Vaters zeigt u. a. das Rundbild
f der Madonna mit dem Kinde von Engeln umgeben im Pal. Corsini zu Florenz, namentlich aber das schönste Werk des jungen Künstlers (1480), der h. Bernhard, den die Madonna mit einem
g Gefolge von Engeln besucht, in der Badia; von jugendlicher Frische, heiterer Färbung und naiver Schönheit. Aehnliche Vorzüge besitzt das gleichfalls frühe Altarbild mit der Familie des
h Tanai de' Nerli im rechten Querschiff von S. Spirito (mit der interessanten Ansicht von Florenz bei Porta S. Niccolò), sowie
i theilweise auch die Tafel mit vier Heiligen in S. Michele zu
k Lucca. Die Uffizien besitzen ein schönes Jugendwerk in der Anbetung, die noch den Bildern des Fra Filippo nahesteht (aus der Sammlung Ferroni stammend). — Noch jung scheint Filippino
l auch zur Vollendung von Masaccio's Freskencyclus in der Brancaccikapelle im Carmine ausersehen worden zu sein (s. oben unter Masaccio). Zwar steht der Künstler hier hinter seinem grossen Vorgänger um ein Weites zurück; aber das Vorbild desselben hat auch seinen Werken eine ihm sonst seltene Einfachheit und Ruhe, seinen Bildnissen eine tüchtige Individualität verliehen. — Diesen Fresken am nächsten stehen die Fresken aus der Legende
m des h. Thomas von Aquino in der Kap. Caraffa in S. Maria sopra Minerva zu Rom, an denen er 1489 arbeitete. Doch macht sich bereits hier in dem Triumph des Heiligen über die Ketzerei eine Unruhe in der Composition und Bewegung und eine Oberflächlichkeit geltend, die sich in dem die hh. Johannes und
n Philipp verherrlichenden Freskenschmuck der Capp. Strozzi in S. Maria Novella (vollendet 1502) geradezu zur Manier und Bizarrerie steigern, wozu auch die unruhige bunte Färbung das Ihrige

mit beiträgt. — Unter den Altarbildern, welche die gleiche affectirte Manier der letzten Zeit mehr oder weniger bekunden, seien die Madonna mit Heiligen in S. Domenico zu Bologna (1501), ein S. Se- a bastian mit zwei andern Heiligen (aus S. Teodoro) im Pal. Bianco b zu Genua (1503) und die nach seinem Tode (1504) durch Perugino vollendete Kreuzabnahme in der Akademie zu Florenz erwähnt. c Erfreulichere Werke seiner früheren Zeit sind dagegen der h. Hieronymus ebendort (1480; Nr. 91 als Castagno bezeichnet) von schwärmerischer Ekstase, die beiden grossen Bilder der Uffizien: die An- d betung der Könige von 1496 (Nr. 1257) und namentlich die Madonna zwischen Heiligen von 1485 (Nr. 1268). Auch die Tafel mit vier Heiligen in S. Felice ist am wahrscheinlichsten auf Filippino zu- e rückzuführen. — Ausserhalb Florenz sind noch bemerkenswerth ein vorzügliches Tabernakel in Prato (Ecke der Str. Margherita), zwei f kleine Bildchen (Christus mit Magdalena und die Samariterin) im Seminar zu Venedig, zwei ähnliche Rundbildchen mit der Ver- g kündigung im Pal. Pubblico zu San Gimignano. h

Parallel mit Sandro und Filippino geht *Cosimo* di Lorenzo Filippi *Rosselli* (1439—1507), dessen Entwicklung und frühere Thätigkeit uns bisher so gut wie unbekannt ist. Cosimo's Unheil war, dass er, bei wenig bedeutenden Anlagen, Schüler eines Stümpers wie Neri di Bicci wurde, ehe er in Benozzo's Atelier trat. Im ganzen lebte Cosimo von den Inspirationen anderer, anfangs neben denen seines Lehrers von Domenico Veneziano, später auch von Ghirlandajo. Er erscheint in Auffassung und Färbung gleich nüchtern. Als seine beste Leistung gilt das grossse Fresco einer sehr geschwärzten Procession mit einem wunderthätigen Kelche (1486) in S. Ambrogio. Schöne, lebendige Köpfe, aber überfüllte und i nicht sehr würdige Anordnung. In der Vorhalle der Annunziata k die Einkleidung des S. Filippo Benizzi (1476). — Das Altarbild in S. Ambrogio, die Himmelfahrt Mariä, in S. Spirito die thronende l Madonna zwischen zwei Heiligen (1482), in der Akademie die m Apotheose der h. Barbara und in den Uffizien (aus S. M. Nuova) n eine Madonna auf Wolken (Nr. 65) sind geringe Leistungen. Besser die Krönung Mariä in S. M. Maddalena de' Pazzi, früher dem o Fra Angelico zugeschrieben, eine Madonna zwischen Petrus und Jacobus (Nr. 63, spät) und eine zweite Madonna mit Heiligen (Nr. 1280 b) in den Uffizien. Die dem Pesellino zugeschriebene Anbetung der p Könige ebenda gilt jetzt als Jugendwerk des Cosimo, der aber wohl q nur die letzte Hand daran legte. (Ueber seine Betheiligung an der Ausmalung der Sistina s. S. 660.)

Ihren Abschluss erhält die Reihe der hier betrachteten Künstler durch *Domenico di Tommaso Bigordi*, gen. *Ghirlandajo* (oder *Grillandajo*, 1449—94). Als Schüler des Alesso Baldovinetti und unter

dem Einfluss des Verrocchio weiter ausgebildet, reizt auch ihn die Schönheit der lebendigen Erscheinung, allein er ordnet sie dem ernsten Charakter der h. Gestalten, der Bedeutung des dargestellten Augenblickes unter. Die in schönen, trefflich vertheilten Gruppen versammelten Bildnissfiguren, welche den Ereignissen beiwohnen, nehmen an der würdigen und grossen Auffassung des Ganzen Theil. An dramatischer Wirkung, an Durchbildung des Einzelnen, an Verständniss des Körpers, an coloristischem Sinn wird er von verschiedenen seiner Zeitgenossen und Vorgänger weit übertroffen, aber seine schlichte, ernste Anschauungsweise, sein klares, grosses Compositionstalent, sein hoher Schönheitssinn und sein reiner Geschmack befähigten ihn mehr als diese zum Schaffen im grossen, zum Meister des Fresco; und die Leichtigkeit seines schöpferischen Talents, verbunden mit dem hohen Ernst seines Strebens, machte es ihm möglich, nur mit der untergeordneten Beihilfe seiner beiden Brüder und einiger anderer Schüler in dem Zeitraum von etwa zwanzig Jahren eine so staunenswerthe Reihe ganzer Freskencyklen von gleichmässigem Werth zu schaffen, wie vor ihm nur der ihm vielfach verwandte, aber handwerksmässigere Benozzo Gozzoli. Für seine Tafelbilder behält Ghirlandajo, dem leichteren, ungestörteren Schaffen zu Liebe, die alte Temperatechnik bei.

Als früheste erhaltene Arbeiten sind bis jetzt die Fresken der a Capp. Fina in der Collegiata zu S. Gimignano gesichert (1475 b schon vollendet; die Verkündigung im Oratorium von San Giovanni erst von 1482). Bei grosser Schlichtheit der Composition besitzen sie einen besonderen Reiz durch den hohen Grad von mädchenhafter Schüchternheit und Grazie in den weiblichen Gestalten. c Die handwerksmässigen Werkstattsbilder der Badia di Settimo (1479), leider sehr beschädigt, lassen noch einen Nachklang von d Castagno herausfühlen, während die ganz frühen Fresken in San Andrea in Brozzi den Künstler unter dem entschiedenen Einflusse Verrocchio's zeigen; namentlich eine Madonna zwischen zwei Heiligen und die Taufe Christi darüber, die Verrocchio's Composition e in freier Weise wiedergiebt. Von seinen Fresken in Ognissanti (1480) ist die kürzlich aufgedeckte Abnahme vom Kreuz und darüber die Madonna della Misericordia mit Mitgliedern der Familie Vespucci gleichfalls noch befangen in Anordnung und Ausdruck; ansprechend einige Porträts, von besonderem Interesse der beinahe herb naturalistische fleissige Akt des Leichnams Christi. Völlig fertig tritt uns Ghirlandajo ebendort entgegen in der würdigen Einzel- f gestalt des h. Hieronymus (dat. 1480); sie bietet in der reichen Umgebung seines Studirzimmers einen interessanten Vergleich mit Dürer's „Hieronymus im Gehäus“. Das Abendmahl im Refectorium g übertrifft an Adel der Auffassung, von Leonardo's Abendmahl ab-

gesehen, wohl alle gleichen Darstellungen des Quattrocento. Das später von ihm in S. Marco gemalte Abendmahl, obgleich nur wenig abweichend, steht dagegen wesentlich zurück.

Im Herbst 1481 ging Domenico nach Rom, wo er den Auftrag zu seinen Fresken in der sixtinischen Kapelle (s. S. 659) binnen Jahresfrist erledigte. Nach Vollendung dieser Fresken und der Verkündigung in San Gimignano übernahm er noch im Jahr 1482 die Ausmalung der Sala dell' Orologio im Palazzo Vecchio seiner Heimathstadt. a Von allen den Schöpfungen, die die Räume dieses Stadthauses einst zu einem würdigen Gegenstück der Sistina machten, sind nur die Fresken Domenico's auf uns gekommen. Die „Majestät des h. Zenobius“ und die stattlichen Gestalten römischer Staatsmänner werden durch die geschickte Anordnung der gemalten, einfach grossen Architektur in vortheilhaftester Weise gehoben.

Das Datum des 15. Dec. 1485, das sich auf den Fresken der Kapelle Sassetti in S. Trinita zu Florenz findet, ist der Zeitpunkt b ihrer Vollendung. Es sind: an der Decke vier Sibyllen, an den Wänden: sechs grosse Darstellungen aus dem Leben des h. Franciscus, im Auftrage von Francesco Sassetti ausgeführt, von ähnlichen Vorzügen wie die obengenannten Fresken, durch die zahlreichen Bildnisse wie zum Theil durch die Architektur echte Schilderungen des damaligen Florenz. — Die letzte und höchste Entwicklung seiner künstlerischen Thätigkeit zeigen die bekannten, umfangreichen Fresken im Chor von S. Maria Novella, vollendet 1490, worin er im c Auftrage des Giovanni Tornabuoni das Leben der Maria, des Täufers und anderer Heiligen zur Darstellung brachte. Nicht ein bedeutender dramatischer Inhalt ist hier das Ergreifende, sondern das würdige, edel menschliche Dasein, von dem wir wissen, dass es die Verklärung der damaligen florentinischen Wirklichkeit ist. Diese anmuthigen, vollkräftigen Existenzen erheben uns um so viel mehr, als sie uns real nahe treten.

Neben diesen Fresken entstand gleichzeitig noch eine beträchtliche Zahl von meist umfangreichen Altartafeln. Diesen gebührt indess nicht das gleiche Lob wie den Fresken; die Technik des Meisters reichte nicht aus, und seine Beobachtung der Natur war nicht intim genug, als dass er darin mit einem Pollajuolo oder Verrocchio, selbst mit Botticelli hätte erfolgreich wetteifern können. Immerhin sind seine lieblichen Gestalten, seine würdevolle Anordnung und heitere, frische Färbung von hohem Reiz namentlich bei seinen früheren Altarbildern, wie die thronende Madonna zwischen Heiligen in den Uffizien d (Nr. 1295), die noch unter Verrocchio's Einfluss entstand, und das spätere schön componirte Rundbild der Anbetung der Könige (Nr. 1297, dat. 1487), wovon eine geringere Replik im Pal. Pitti. In der Aka- e demie ist eine Madonna mit vier Heiligen gleichfalls ein tüchtiges f

Werk der früheren Zeit; die treffliche Anbetung der Hirten von 1485 ebendort zeigt eine etwas schwere, reizlose Färbung, die in Tempera vergeblich die Wirkung der altflandrischen Oelbilder nachzuahmen strebt (in den Hirten zeigt sich deutlich der Einfluss des berühmten Bildes von Hugo van der Goes). — Die reichere Altartafel mit der An- a betung der Könige in der Kirche der Innocenti (um 1488) ist dagegen eine der edelsten, farbenfreudigsten Compositionen des Künstlers (nicht ohne Einfluss von Leonardo's unvollendetem Bilde gleichen b Inhalts). Lucca besitzt in der Sacristei des Domes eine schöne Madonna zwischen Heiligen; darüber im Halbrund eine Pietà, grossartig wie eine Jugendarbeit von Michelangelo. Zwei geringere Madonnen- c bilder (Werkstattsarbeiten, nach 1480) im Museo Civico zu Pisa; ein Christus in der Glorie mit Heiligen, leider sehr schadhaft, im d Stadthaus zu Volterra; eine Tafel mit drei Heiligen, und Gott-Vater e im Halbrund, im Stadthaus zu Rimini, wesentlich von Gehilfen aus- f geführt. Endlich im Stadthaus zu Narni eine spätere grosse Krönung Mariä, die von *Spagna* (in den Reformati) zu Todi und im Stadthaus zu Trevi copirt wurde.

Von Domenico's jüngeren Brüdern und Gehilfen *Davide* und *Benedetto* sind keine namhaften selbständigen Arbeiten in Italien nachweisbar. Dem *Davide* werden vermuthungsweise die beiden Cassone-Bilder: „Raub der Sabinerinnen“ und „Versöhnung der Sabiner und g Römer“ im Pal. Colonna zugeschrieben. Von seinem Schwager und Mitarbeiter *Bastiano Mainardi* († 1513) verschiedene Fresken in der h Collegiata und S. Agostino seiner Vaterstadt San Gimignano; i in S. Croce zu Florenz das Fresco der Gürtelspende. Sämmtlich ganz unter Ghirlandajo's Einfluss. — Von seinem Schüler *Francesco* k *Granacci* (1469—1543) u. a. in der Akademie eine Himmelfahrt l Mariä mit vier Heiligen, in den Uffizien (Nr. 1280) zwei Geschichten Josephs (Nr. 1249 und 1282, eher von ihm als von Francia- m bigio) und eine Madonna della Cintola, in S. Spirito eine Dreieinigkeit; gute Bilder ohne höhere Eigenthümlichkeit.

Im weiteren Sinne darf noch *Jacopo del Sellaio* (1442—93) zu den Nachfolgern des Ghirlandajo gezählt werden. Schüler des Fra Filippo, war Jacopo zunächst von der Richtung der Malerplastiker, hauptsächlich von Castagno abhängig; dann finden wir ihn auf den Spuren Botticelli's. Seine frühste, zwischen Fra Filippo und Botticelli vermittelnde Manier wird am besten in den beiden Ver- n kündigungsfiguren in S. Lucia de' Magnoli erkannt, die getrennt auf dem ersten Altar links aufgestellt sind. Als Nachahmer Sandro's zeigt er sich in dem allein beglaubigten Christus am Kreuz mit Hei- o ligen in der Sacristei von San Frediano zu Florenz (Botticelli genannt), ferner in den drei Täfelchen mit Geschichten aus dem Buch p Esther im ersten Corridor der Uffizien, in den vier allegorischen

Bildchen mit den Triumphen der Zeit, der Liebe, der Keuschheit und der Gottheit in S. Ansano, unterhalb Fiesole. Ghirlandajo's a Vorbild verräth sich in der Grablegung und in der Anbetung der Könige im Museo di S. Apollonia, in einer Pietà in der Sacristei b von S. Jacopo sopr' Arno und in zwei kleinen Täfelchen der c Akademie (Nr. 150 und 152). d

Mehrere Nachzügler der Quattrocentisten, die in ihrer Anschauungsweise noch durchaus dem 15. Jahrh. angehören und nur oberflächlich in ihren Darstellungsmitteln von den grossen Neuerungen ihrer Zeitgenossen annehmen, werden am passendsten hier erwähnt. An Filippino lehnt sich dessen Gehilfe in der Minerva (s. S. 652 m) *Raffaellino del Garbo*, an (1466—1524). Ihm gehören ein Altarbild in den Uffizien (aus S. M. Nuova, von 1500), eine Madonna mit Heiligen e im Pal. Corsini, vielleicht auch das Tafelbild der Madonna mit f Engeln in einem Garten im Pal. Pitti (Nr. 347, unter Fra Filippo's g Namen), eine schöne h. Familie unter Spagna's Namen und die dem Filippino zugeschriebene Verkündigung im Museum zu Neapel; h in der Akademie zu Florenz die harte unerquickliche Auf- i erstehung, im Museo Civico zu Pisa eine thronende Madonna mit k vier Heiligen und der Halbfigur der Donatorin, im Pal. Layard zu l Venedig das dem Botticelli zugeschriebene flotte Jünglingsporträt. Als Fresco ist ihm die grosse Speisung in S. M. Maddalena de' m Pazzi gesichert. Ihm verwandt sind auch die ansprechenden kleinen Fresken in S. Martino mit den Darstellungen der Werke der Barm- n herzigkeit. — Der *Raffaello di Francesco Vanni*, von dem die dem Filippino verwandte Beweinung Christi in den Uffizien herrührt, kann o kaum mit Raff. del Garbo (oder de Caponibus) dieselbe Person sein (1504, Nr. 1283; Predella dazu Nr. 1238). Auch der sich *Raffaello Carli* zeichnende Künstler ist wohl nur eine verwandte, mehr von Perugino und Credi beeinflusste Persönlichkeit. Von ihm besitzt die Galerie Corsini in Florenz eine Altartafel (1502); eine zweite p in S. M. degli Angeli zu Siena mit herrlichem Rahmen von *Barili*; q die schönste im linken Querschiff von S. Spirito zu Florenz. r

Lorenzo di Credi (1459—1537), neben Leonardo und Perugino Schüler des Verrocchio, dessen Gehilfe er bis zu Verrocchio's Tode blieb, geht in seiner Compositionsweise und Erfindung nicht über seinen Meister hinaus, eignet sich aber von seinem Mitschüler Leonardo eine höchst verschmolzene, saubere und glatte Vertreibung seiner hellen, fein gestimmten Farben an. Eigen ist ihm eine gewisse Anmuth der Formen und des Ausdrucks und ein Gefühl stiller Andacht. Aber diese Formen erscheinen infolge übertriebener Nachahmung der Plastik seines Lehrers namentlich bei den Putten zu rund und wulstig; seine Gestalten haben nichts individuelles und

werden durch stete Wiederholung eintönig. Infolgedessen und bei dem gänzlichen Mangel an dramatischem Leben wirken die meisten seiner Bilder trotz aller Gefühlsinnigkeit kalt und nüchtern. Man hat daher den Künstler nicht mit Unrecht den Carlo Dolce des 15. Jahrh. genannt. — Die frühere Zeit des Lorenzo ist weitaus seine bessere. Eine thronende Madonna zwischen den hh. Zenobius und a Johannes d. T. im Dom zu Pistoja (um 1479 bei Verrocchio bestellt, aber augenscheinlich von Lorenzo ausgeführt, voll. 1486), darf namentlich wegen der Pracht und feinen Abtönung der Färbung als sein Hauptwerk gelten. Eine nah verwandte Composition (unter b Ghirlandajo's Namen) im Museum zu Neapel. — Die Taufe Christi c in S. Domenico vor Florenz dagegen ist nur eine schwächliche Redaction der bekannten Composition seines Lehrers. — In der Gal. d Borghese zu Rom ist die grosse Madonna Nr. 433 von zarter, heller Färbung, trotz der schwülstigen Formen von besonderem Liebreiz. (Die Anbetung des Kindes ebenda, Nr. 439, von einem für Lorenzo ganz ungewöhnlichen Helldunkel, ist nicht von ihm.) e — Andere Madonnen in der Gal. zu Turin (Nr. 356), in der Gal. f Querini Stampaglia zu Venedig, im Ceppo zu Pistoja (1510) u. s. f. — Sein umfangreichstes Werk, die Anbetung der Hirten in g der Akademie zu Florenz beweist bei aller technischen Vollendung seinen gänzlichen Mangel an dramatischer Gestaltungskraft und seine Abhängigkeit von verschiedenen überlegenen Meistern. h Ein anderes Bild mit dem gleichen Motiv in der Gal. zu Neapel. i — In den Uffizien ist unter der Reihe kleiner Tafelbilder eine Verkündigung (Nr. 1160) wohl am nettsten; eine Madonna (Nr. 1287) von ungewöhnlich kräftiger Färbung; am interessantesten das liebevoll und frisch behandelte Bildniss seines bieder, aber entschlossen aussehenden Lehrers Verrocchio (Nr. 1163). — Auch die Gemälde- k galerie zu Forli besitzt ein charakteristisches, durch seine doppelte Beziehung zu Verrocchio und zu Ghirlandajo besonders interessantes Porträt eines jungen Mädchens; leider sehr ruinirt (Nr. 96).

Piero di Lorenzo, gen. *Piero di Cosimo* (1462—1521), der seinen Namen nach seinem Lehrer Cosimo Rosselli führt, mischt mit dessen Eigenthümlichkeiten auch Einflüsse von Leonardo, namentlich im Helldunkel. Eigen ist ihm, der sich im Leben als phantastischer Sonderling zeigt, auch als Künstler ein gewisser phantastischer Sinn, welcher in einzelnen seiner Compositionen einen märchenhaften Reiz annimmt. Dabei erscheint er malerisch den meisten Florentinern entschieden überlegen. Die Niederländer sind ihm vorbildlich gewesen zur Ausbildung einer guten Technik und eines feinen coloristischen Sinnes. Das wird besonders ersichtlich an einer l Madonna mit Heiligen im Museum der Innocenti zu Florenz und an der schönen Halbfigur einer lesenden Magdalena in der

Sammlung Baracco zu Rom. Sein Hauptbild in Italien, die a
Jungfrau Maria stehend zwischen sechs Heiligen (Uffizien, Nr. 1250), b
hat noch manches an das Quattrocento erinnernde. Ein Rundbild
der h. Familie, unter Signorelli's Namen, im Pal. Panciatichi c
zu Florenz. In S. Francesco bei Fiesole eine ganz frühe d
Conception der Maria (bez. u. dat. 1480). — Eine Anzahl kleinerer
Tafelbilder in den Uffizien (Nr. 21, 28, 38 und 1246; um 1506 e
entstanden), ursprünglich Stücke von Möbeln, welche u. a. den
Mythus der Andromeda behandeln, sind charakteristische Beispiele
seiner phantastischen Auffassung mythologischer Stoffe und zugleich
interessant für seine spätere Behandlungsweise. Aehnlich das Urtheil Salomo's in der Gal. Borghese zu Rom Nr. 329; wie die f
flüchtiger ausgeführten unter jenen Cassoni, wohl nur Werkstattarbeit. Dasselbe gilt von einem Tondo mit der sehr verdorbenen
Anbetung des Kindes ebenda, Nr. 343.

☙

Ein grosses Gesammtdenkmal der toscanischen Malerei des
15. Jahrh. bieten die 12 Fresken aus dem Leben Mosis und Christi
an den Wänden der Cappella Sistina des Vaticans dar. Als das g
Vorbild für die Ausschmückung seiner Palastkapelle schwebte Sixtus IV. die Peterskirche vor Augen, das Ideal einer altchristlichen
Basilica. Ein blauer Himmel mit goldenen Sternen spannte sich
ursprünglich an der Decke aus. Die Papstporträte zwischen den
Fenstern, die historischen Bilderkreise in typologischer Anordnung
an den Hochwänden, die gemalten Teppiche darunter, das sind
genau die Decorationselemente, mit denen man die Wände einer
Basilica zierte. Wurde doch selbst das opus Alexandrium, für das
die Gräber- und Trümmerstätten um St. Peter das Material boten,
nach gleichen Mustern als Bodenbelag verwandt wie in S. Lorenzo
oder S. Clemente; erinnert doch endlich auch die Cancellata, die
sich ursprünglich auf der Stufe erhob, die zu den Cardinalssitzen
hinaufführt, an die Marmorbalustrade um das Grab St. Peters, die
wiederum ihr Vorbild in der griechischen Iconostasis findet.

Vom 27. October 1481 datirt der Vertrag, den Sixtus IV. mit
Sandro Botticelli, *Domenico Ghirlandajo*, *Cosimo Rosselli* und *Pietro Perugino* abschloss, nachdem schon einige der Fresken vollendet
waren. Am 15. August 1483, dem Tage der Himmelfahrt Mariä,
der die Kapelle geweiht ist, fand die Einweihung statt.

Die Deckenmalereien Michelangelo's (1508—12) liessen das
Gesammtbild der Kapelle unverändert, aber durch das Jüngste Gericht an der Altarwand (1535—40) wurde der Bilderkreis um seinen
Anfang gebracht. Durch den Einsturz des Architravs über dem
Hauptportal wurden sodann die letzten beiden Fresken (Auferstehung

Christi und Kampf um den Leichnam des Moses) zerstört und später durch erschreckende Leistungen des tiefsten Verfalls ersetzt. Die Findung Mosis und die Geburt Christi, die beiden Päpste Linus und Cletus, die Himmelfahrt Mariä und endlich in den Lunetten die Vorfahren Christi sind dem Jüngsten Gericht zum Opfer gefallen. An den Papstporträten hat *Fra Diamante* bedeutenden Anteil, man erkennt aber auch die Hand *Botticelli's* (in den Päpsten Sixtus II., Stephanus Romanus, Cornelius Soter, Euaristus) und die *Ghirlandajo's* (Pius, Victor, Iginus, Anaclet, Dalmata, Felix), andere sind durch Restauration völlig entstellt.

Die noch erhaltenen zwölf Gemälde des monumentalen Bilderkreises sind das bedeutendste Denkmal der Frescomalerei der Frührenaissance in Rom.

I. Rechts (Epistelseite): 1. *Pinturricchio*: Taufe Christi: Porträtgestalten links vollständig restaurirt; nur einzelne Köpfe z. B. der Christi von *Perugino*. — 2. *Sandro Botticelli*: (ganz eigenhändig) das Reinigungsopfer des Aussätzigen (3. Mose 14 V. 2—7) im Vordergrunde; dahinter in kleineren Verhältnissen die Versuchung Christi. — 3. *Domenico Ghirlandajo:* Berufung des Petrus und Andreas. (Die beiden Berufungsscenen im Hintergrunde Schülerarbeit, *David Ghirlandajo*). — 4. *Cosimo Rosselli*: die Bergpredigt Christi. Schwächliche Leistung, an der verschiedene Schülerhände thätig waren. Besser die Porträte links; die Landschaft (nach Vasari) von *Pier di Cosimo*. — 5. *Perugino:* Schlüsselübergabe. In der Hauptsache eigenhändig. Daneben ziemlich schwache Schülerarbeit, z. B. die beiden Apostel hinter dem knieenden Petrus. In den beiden Greisenköpfen hinter Christus entdeckt man merkwürdiger Weise den Stil Signorelli's. — 6. *Cosimo Rosselli:* Das letzte Abendmahl. In der Mitte restaurirt. Auffallend schwach. Von Vasari wird die kunstvolle Architektur mit Recht gelobt. Die drei Bildchen im Hintergrunde sind von Schülern Rosselli's ausgeführt. — II. Links (Evangelienseite): 1. *Pinturicchio:* Moses wird auf der Wanderung nach Aegypten vom Engel des Herrn aufgehalten. Beschneidung seiner Kinder durch Zipora. Einzelheiten, z. B. der Kopf des Moses, welcher der Beschneidung zuschaut, von *Perugino*. — 2. *Sandro Botticelli:* Das Leben des Moses (stets in gelbem Gewande und grünem Mantel dargestellt) von der Ermordung des Aegypters bis zum Auszug Israels geschildert. Eine Schülerhand entdeckt man nur in den beiden arg zerstörten Gruppen rechts. — *Schule des Ghirlandajo:* Pharao's Untergang im Roten Meer und Israels Errettung. — 4. *Cosimo Rosselli* und seine Schule: Die Gesetzgebung auf Sinai und die Anbetung des goldenen Kalbes. Moses erscheint hier links zum ersten Mal mit dem Strahlenkranz, wie er den Kindern Israel, die seinen Anblick nicht ertragen können, die neuen Gesetztafeln bringt. —

5. *Sandro Botticelli*, Mitte: Korah und seine Rotte vom Feuer verbrannt. Rechts: Der Flucher wird gesteinigt (3. Moses 24, V. 10—23). Dathan und Abiram von der Erde verschlungen. Darüber Eldad und Medad (auf Wolken wandelnd mit geschlossenen Augen) weissagend und ungestraft (4. Mose 11 V. 26—29). Bis auf den Hintergrund (rechts) eigenhändige Arbeit Botticelli's. — 6. *Luca Signorelli:* Moses giebt sein Testament, tritt den Hirtenstab an Josua ab und sieht vom Berg Nebo das gelobte Land. Links Bestattung.

Diese Arbeiten sind von bedeutendem Werthe und verdienen eine genauere Besichtigung, als ihnen gewöhnlich zu Theil wird[1]). Sie gehören, was Domenico, Luca, Cosimo und Pietro betrifft, zu den besten Werken dieser Künstler. Pietro regt sich hier im engen Anschluss an Signorelli noch mit einer florentinischen Lebendigkeit, die ihm später nicht mehr eigen ist; der Sturz der Rotte Korah von Sandro, obgleich in der Bewegung bis zu unschöner Hast gesteigert, ist eine hochdramatische Compostition; in dem Fresco Signorelli's sind einige Motive von wundervoller Lebendigkeit. Aber die figurenreiche Erzählungsweise jenes Jahrhunderts, die sich hier in breitem Format ergeht, die Lust an einzelnen Motiven, in welche die Haupthandlung zerfällt, oder welche neben ihr in demselben Bilde dargestellt sind, drückt mehr als einmal das wesentliche Factum dergestalt zusammen, dass das Auge sich ganz an die lebensvollen Einzelheiten, an die angenehme Fülle, wie an die trefflichen Porträtsgestalten und an die landschaftlichen und baulichen Hintergründe hält[2]). Hier, in der Nähe der Propheten und Sibyllen, in der Nähe der Stanzen und Tapeten, wird man inne, warum ein Rafael und ein Michelangelo kommen mussten, und wie sehr es dieser in lauter Leben und Charakter sich selbst verlierenden Kunst noth that, wieder auf das Höchste zurückgewiesen zu werden. Und doch ist auch dieses Höchste hier stellenweise anzutreffen. In Ghirlandajo's „Berufung des Petrus und Andreas zum Apostelamt“ ist dem Ereigniss die ergreifendste und feierlichste Seite abgewonnen und zur Hauptsache gemacht; es ist wie eine Vorahnung von Rafael's „Fischzug Petri“ und „Pasce oves meas!“

1) Das Licht ist in den Bildern an der Südseite nie günstig. An sonnigen Vormittagen (10—12 Uhr) haben sie wenigstens ein starkes Reflexlicht. Wer übrigens die Kunstwerke des Vaticans geniessen will, schone die Augen unterwegs, namentlich auf und jenseits der Engelsbrücke und auf dem Platz von St. Peter, und nehme hier lieber den Umweg hinter den Colonnaden herum.

2) Die historischen Anspielungen, die Steinmann in dem Freskencyklus hat erkennen wollen, können vorläufig nur als hypothetisch bezeichnet werden. Danach soll im Opfer des Aussätzigen des Papstes Bauthätigkeit verherrlicht worden sein, in Pharao's Untergang der Sieg des Roberto Malatesta über Alphons, den Sohn des Königs von Neapel; die Vernichtung der Rotte Korah soll sich gegen die Konzilsversuche des Erzbischofs Andreas von Krain richten.

Neben diesen ebenso mannigfachen als grossartigen Künstlergestalten von Florenz tritt die Malerei der alten Rivalin Siena, deren Maler im Trecento fast ebenbürtig neben den Florentinern dagestanden hatten, während des 15. Jahrh. so sehr zurück, dass es dem Beschauer schwer wird, nach jenen florentiner Schöpfungen den Werken dieser Schule die nöthige Aufmerksamkeit und Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Die Plastik Siena's hatte den grossen Vorzug gehabt, dass am Beginne der neuen Zeit in Siena ein Bildner erstand von einer weit über den Rahmen der gewöhnlichen sienesischen Begabung hinausgehenden schöpferischen Kraft und Grossartigkeit, welche für seine Nachfolger fast ein Jahrhundert lang ein belebendes Element blieb. Nicht so in der Malerei. Hier hielten die Künstler, zum Theil dieselben, die als Bildhauer im Anschluss an Quercia recht Tüchtiges leisteten, an den alten Traditionen des Trecento mit seltener Zähigkeit fest, was um so ungünstiger wirkte, als sie im Gegensatz gegen die grossen Meister jener Zeit nur selten zur Thätigkeit im grossen berufen wurden. Die Sauberkeit und Sorgfalt der kleinen gothischen Tafelbilder steigert sich in ihren Altarwerken bis zu verknöcherter Starrheit und, wo dramatisches Leben angestrebt wird, zu völliger Monotonie oder zu Caricatur. In ihrer Zeichnung machen sich die Fortschritte der Perspective nur sehr unvollständig, in der Färbung ein Streben nach Plastik und Helldunkel fast gar nicht geltend; die Technik bleibt unverändert die alte Temperatechnik. Ein Einfluss von Florenz ist zwar nicht völlig zu leugnen, aber er wirkt nicht belebend auf diese gealterte Kunst. Bei diesen grossen Mängeln besitzen die besseren Werke doch einzelne Eigenschaften, die manche darunter nicht nur erträglich machen, sondern ihnen selbst einen gewissen Reiz verleihen: in der echt sienesischen Innigkeit der Empfindung, in der Keuschheit und Grazie der Auffassung, in liebevoller Durchführung des Details und Naivetät der Darstellung.

Die älteren Maler dieser Zeit, die noch fast ganz von den Traditionen des Trecento (namentlich der Lorenzetti) zehren, wie *Giov. di Paolo, Sassetta, Sano di Pietro* u. s. f., sind oben schon erwähnt worden (S. 623). Für *Lorenzo di Pietro*, gen. *Vecchietta, Francesco di Giorgio* und *Neroccio di Landi* können wir im allgemeinen auf die Charakteristik gelegentlich ihrer plastischen Arbeiten hinweisen (S. 463 ff.), jedoch mit der Beschränkung, dass fast jede Frische, oder gar Energie und naturalistischer Sinn, die wir dort fanden, ihren Bildern abgeht. *Vecchietta's* gemalte Gestalten sind noch weit hagerer und schwächlicher als seine plastischen, so dass er jenen archaisirenden Malern nahe steht; er verliert sich noch mehr ins
a Detail, wofür seine Madonnen in den Uffizien, von 1447 (Nr. 27),
b und die bessere in der Akademie zu Siena, von 1479, ange-

führt sein mögen. Sein bestes Werk ist wohl die zierliche, vortrefflich erhaltene Himmelfahrt im Dom von Pienza. Von *Cecco di Giorgio* in der Akademie die bezeichnete Anbetung Christi, sein grosses Hauptwerk, die Krönung Mariä, mehrere kleine Madonnen ebenda und eine Geburt Christi in S. Domenico. *Neroccio* ist der Urheber einer recht tüchtigen Altarstaffel mit Scenen aus der Legende des h. Benedict in den Uffizien (Nr. 1304); sie wird dem Franc. di Giorgio zugeschrieben, dem er sehr verwandt und mit dem er daher leicht verwechselt wird. Helligkeit der Farbe und Sauberkeit der Durchbildung zeichnen ihn besonders aus. Aehnlich sind verschiedene Bilder von ihm in der Akademie zu Siena (sein Hauptwerk die Madonna zwischen Michael und Bernhard; verschiedene andere Madonnenbilder ebenda, sowie zwei im Pal. Saracini).

Ausschliesslich als Maler thätig sind gleichzeitig *Benvenuto di Giovanni* (1436—1518) und sein Sohn *Girolamo di Benvenuto* (1470 bis 1524), als deren bestes gemeinsames Werk die 1500 ausgeführte Todtenbahre im Hospital mit ihren zierlichen figürlichen Darstellungen gilt. Von ersterem eine Verkündigung in S. Girolamo zu Volterra (1466) und eine Geburt Christi im Dom daselbst; eine Madonna mit Heiligen in S. Domenico zu Siena (1483); sein Hauptwerk ist die grosse Himmelfahrt in der Akademie (1491), deren Malweise von der seines Sohnes kaum mehr zu unterscheiden ist. — *Girolamo's* einziges bezeichnetes Werk ist die Mad. della Neve in S. Domenico (1508); urkundlich ist auch die übermalte Himmelfahrt in der Ch. di Fontebranda von seiner Hand. — Der bedeutendste unter den Malern Siena's im Quattrocento darf wohl *Matteo di Giovanni di Bartolo* (1420—95) genannt werden, der in Borgo San Sepolcro geboren wurde oder doch wenigstens von dort herstammte. Bei ganz ähnlichen Eigenthümlichkeiten, wie die der besseren genannten Künstler, haben seine Frauengestalten eine grössere Würde, seine Engel einen grösseren Liebreiz, ist seine reiche helle Färbung von grösserer Harmonie. Am günstigsten zeigt dies sein grosses Altarbild der thronenden Madonna zwischen zahlreichen Engeln und Heiligen in S. Maria della Neve in Siena (1477) und ähnlich die thronende Barbara in S. Domenico (1479), die Himmelfahrt im Monistero vor Siena, sowie mehrere thronende Madonnen und kleine Marienbilder der Akademie (besonders das von 1470). Sobald er jedoch dramatische Vorgänge zu schildern sucht, wie in seinen verschiedenen Darstellungen des Kindermordes (in S. Agostino von 1482, in S. M. de' Servi von 1491 und in dem übermalten Bilde im Museum zu Neapel), wirkt auch er, trotz mancher Schönheiten, starr und verzerrt. — Seiner Richtung schliesst sich bei geringerem Talent *Guidoccio Cozzarelli* (1450—1526) an,

a von dem die Akademie eine bezeichnete Madonna besitzt. Noch tiefer stehen *Andrea di Niccolò* (1460—1529) und *Pietro di Dome-*
b *nico* (1457—1501), von denen die Akademie wieder mehrere Bilder enthält.

Am ungünstigsten erscheinen diese sieneser Künstler in ihren
c Fresken, wie jetzt namentlich noch die Halle des Spitals, von *Dom. di Bartolo, Priamo della Quercia* (dem talentlosen Bruder des Giacomo) und *Lorenzo Vecchietta* ausgemalt, und (etwas weniger un-
d vortheilhaft) Decke und Wände der Taufkirche San Giovanni (von *Vecchietta* und *Benvenuto di Giovanni*) beweisen. Namentlich in der ersteren tritt an die Stelle der peinlichen Sorgsamkeit in den Tafelbildern flüchtige und liederliche Arbeit. — Am günstigsten er-
e scheinen diese Meister in den originellen Zeichnungen zu den Fussbodenmosaiken im Dome und in S. Giovanni (vgl. S. 175).

Im Gegensatz zu dieser sich mehr und mehr in veralteten Schultraditionen ablebenden sienesischen Malerei entwickelt sich in Umbrien während des 15. Jahrh. aus kleinen localen Anfängen, die auf Einflüssen von Siena beruhen, durch die Verbindung mit Florenz eine hohe Blüthe der Malerei. In Florenz gebildet und hier meist auch längere Zeit thätig treten verschiedene dieser umbrischen Künstler in Wettstreit mit ihren grossen Zeitgenossen in Florenz und haben neben ihnen zu der grossartigen Entfaltung der Malerei des Quattrocento beigetragen.

Die Entwicklung ist in den verschiedenen Theilen Umbriens eine verschiedene: der nördliche Theil bis zum Trasimenischen See (und im Anschlusse daran auch theilweise die Marken) trat erst spät, aber dann direct in Kunstbeziehung zu Florenz, dem er durch Lage und politische Unterwerfung zugewendet war, während sich in den Orten des südlichen Umbriens durch Beziehungen zu Siena und selbst durch mehrfache Thätigkeit sienesischer Künstler eine locale Kunstthätigkeit schon im Ausgange des 14. Jahrh. entwickelte. Hier in der Heimath des h. Franciscus scheint sich ein stärkerer Zug der Andacht als anderswo in dem profanen Italien der Renaissance erhalten zu haben. Wenn dieser nun in der Malerei schliesslich in Perugino jenen ungemein intensiven Ausdruck fand, so kommt dabei mit in Betracht die von den eigentlichen Heerden der Renaissance entfernte Lage, die Vertheilung der Kräfte auf verschiedene Orte, die mehr ländliche, einfache Sinnesweise der Besteller, mochten es nun Bewohner jener steilen Wein- und Oelstädtchen oder abgelegener Klöster sein, endlich (wie erwähnt) der Einfluss Siena's.

Unter jenen localen Künstlern verdient ein Maler von Gubbio, *Ottaviano Nelli* († 1444), genannt zu werden, dessen Hauptwerk, die

sog. Madona del Belvedere in S. M. Nuova zu Gubbio (wahrscheinlich von 1404), trefflich erhalten ist und einen charakteristischen und besonders günstigen Eindruck von dem damaligen Stande der umbrischen Malerei giebt. Recht tüchtige Fresken besitzt die Sacristei von S. Agostino zu Fabriano. Weit geringer ist sein reicher Freskencyclus in der Kapelle des Pal. del Governo in Foligno (1424). — Ein schwacher Vorgänger, noch im Trecento, ist *Allegretto Nuzzi*, muthmasslich der Lehrer des Gentile da Fabriano. Von ihm ein Altarbild im Museo Cristiano des Vaticans (1365), ein besseres in der Sacristei der Kirche zu Macerata (1369).

a b c d e

Weitaus den hervorragendsten Platz unter diesen Localmalern in Foligno, Camerino, Gualdo, San Severino u. s. f. nimmt Gentile di Niccolò di Giovanni di Maso ein, nach seinem Geburtsort *Gentile da Fabriano* genannt (geb. vor 1370, † 1428 in Rom). Nach den Orten und dem Umfange seiner Thätigkeit scheint für ihn die Bezeichnung eines Localmalers wenig passend: nach längerer Thätigkeit in der Heimath wurde er zur Ausmalung des Dogenpalastes mit Pisanello nach Venedig berufen; dann wurde er Hofmaler des Pandolfo Malatesta in Brescia und war darauf vier Jahre lang in Florenz thätig, wohin er seinen Schüler Jacopo Bellini als Gehilfen mitgenommen hatte. Von Florenz begab er sich nach Siena und Orvieto; schliesslich wurde er seit 1426 von den Päpsten Martin V. und Eugen IV. bis zu seinem Tode namentlich durch umfangreiche Frescomalereien im Lateran beschäftigt, die 1450 das Staunen des frommen Pilgers Roger van der Weyden erregten. Und doch, wenn wir die erhaltenen Werke seiner verschiedenen Zeiten betrachten, werden wir nur geringe Verschiedenheiten wahrnehmen. Sein frühestes, noch in Fabriano gemaltes Werk ist von dort in seinen Hauptheilen in die Brera zu Mailand gekommen, eine Krönung Mariä, an den Seiten einzelne Heilige. Wenn auch weit geringer, so ist es doch seinem Charakter nach nur wenig verschieden von Gentile's berühmtem Hauptwerke, der Anbetung der Könige in der Akademie zu Florenz, welche er 1423 für Pala Strozzi malte. Statt sich dem Charakteristischen, Wirklichen, Individuellen schrankenlos hinzugeben, geht Gentile's reine Jünglingsphantasie in das Schöne und Holdselige und schafft eine bis zum Wunderbaren (auch durch äussere Mittel der Pracht, z. B. Goldaufhöhung) gesteigerte Wirklichkeit. Es giebt wenige Bilder, bei deren Entstehung sich die Darstellung einer idealen Welt für den Künstler so ganz von selbst verstand, wenige, die einen so übermächtigen Duft von Poesie um sich verbreiten. Gentile erscheint hier als der Fra Angelico Umbriens, ohne diesen jedoch im Formgefühl und an Innigkeit der Auffassung zu erreichen. — Florenz besitzt ausserdem in den Uffizien (aus S. Niccolò) die vier Flügel eines Altarwerks v. J. 1425: die hh. Nicolaus, Johannes d. T.,

f g h

Georg und Magdalena, ausdrucksvolle Gestalten von reicher Färbung und in prachtvoll zierlicher Gewandung und reichem Schmuck; ähnlich die kleinen Mönche und Engel in den Giebelaufsätzen. (Das Mittelstück mit der Madonna in der Gal. zu Berlin.)
a Ein frühes Werk in der Pinakothek zu Perugia (F. 39), die Madonna auf gothischem, mit Myrthenzweigen geschmücktem Thron,
b dem Kinde eine Granate reichend. — In Orvieto ist im Dom noch das Fresco einer lieblichen Madonna erhalten, leider arg beschädigt, das er 1426 auf der Durchreise nach Rom malte. — Ein
c besonders anziehendes Madonnenbildchen besitzt das Museo Civico zu Pisa. Ein ähnliches, leider schadhaftes frühes Madonnen-
d bild, seit kurzem im Museo Poldi zu Mailand.

Diese Richtung der umbrischen Malerei erhält ihren Abchluss in einem jüngeren und weniger begabten Maler von Foligno: *Niccolò* di Liberatore Mariani, gen. *Alunno*[1]) (geb. um 1430, † 1502). Es macht sich bei ihm deutlich der Einfluss von Benozzo Gozzoli geltend, der damals in der Nähe von Foligno seine erste Thätigkeit noch in Fra Angelico's Stil entwickelte. Niccolò's Bildung war eine ziemlich geringe, seine Malereien bisweilen roh, seine Anordnung unbehilflich, — allein noch heute dringt bisweilen ein Maler mit ebenso beschränkten äussern Mitteln durch den blossen Ausdruck zu einer hohen, wenn auch nur provinzialen Geltung durch. Seine zugänglicheren
e Werke finden sich im Pal. Colonna zu Rom; im Vatican eine
f grosse Altartafel vom Jahre 1466, sowie in Villa Albani eine thro-
g nende Madonna zwischen Heiligen (1475); — in der Brera zu Mailand eine bedeutende Madonna mit Engeln und einzelnen Heiligen auf zugehörigen Flügeln von 1465; — wohl das wichtigste eine Verkündigung mit einer Glorie und einer frommen Gemeinde (aus S.
h Maria Nuova) in der Pinakothek zu Perugia (von 1466): schöne Bildung der Köpfe des Gabriel und der Madonna, die Andacht der Engel völlig naiv. Ein Altarschrein, auf beiden Seiten bemalt, in
i der Pinakothek zu Bologna (Nr. 360), vorn die Madonna zwischen Heiligen, auf der Rückseite die Verkündigung. — In Foligno frühe
k Fresken unter Benozzo's Einfluss in S. Maria in Campo (vor der
l Stadt); verdorbene Fresken in S. Maria infra Portas; in S. Niccolò ein reiches Altarwerk von mehreren Tafeln, sein bestausgeführtes Hauptwerk (1492); auch eine Krönung Mariä mit zwei
m knieenden Heiligen. — Im Dom von Assisi: geringe Fragmente eines Altarwerkes, in die Wand eingelassen. — Die übrigen Gemälde in
n Diruta, S. Severino, Gualdo, Nocera und La Bastia. (Hier eines seiner letzten Bilder, Madonna mit Engeln und Heiligen, von 1499.)

---

1) Diesen Beinamen giebt ihm zuerst Vasari, wohl aus Missverständniss der Inschrift auf dem Bilde in S. Niccolò zu Foligno: Nicholaus alumnus Fulginie.

Niccolò schlägt den Ton an, der dann bei Perugino so mächtig weiterklingt: es ist der Seelenausdruck bis zur schwärmerischen, ekstatischen Hingebung, in Köpfen zarter Jugendschönheit. Jedoch ist er bei Niccolò noch gemässigt und naiv, was bei Perugino und namentlich seinen Nachfolgern leider selten der Fall ist, und mit einem gewissen dramatischen Zug verbunden.

Inzwischen waren die nördlichen Städte Umbriens, die bis dahin von den südlichen Nachbarorten oder von Siena aus mit Gemälden versehen worden waren, in ihrer Kunstentwicklung nicht nur nachgekommen, sondern weit vorausgeeilt.

Pietro di Benedetto de' Franceschi, gen. *Piero della Francesca*, aus dem Apenninenstädtchen Borgo San Sepolcro (geb. um 1420, † 1492, und zwar nicht blind, wie Vasari angiebt), hatte das Glück, ehe die wenigen Malereien sienesischer Künstler einen dauernden Eindruck auf ihn gemacht hatten, in Perugia die Bekanntschaft des dort thätigen Domenico Veneziano zu machen, der ihn 1439 mit sich nach Florenz nahm und ihn etwa zehn Jahre lang als Gehilfen bei der Ausführung seiner (jetzt untergegangenen) Fresken in der Spitalkirche von S. M. Nuova beschäftigte. In der That ist es denn auch der Stil des Domenico, der aus Piero's Werken in vervollkommneter Weise zu uns spricht. Seine Gestalten sind von ähnlicher Derbheit wie bei seinem Lehrer, aber sie sind voller, energischer, ernster. Er beherrscht die Anatomie, aber er liebt sie mehr anzudeuten, als scharf auszusprechen. Seine Färbung ist von ähnlicher Helligkeit wie die des Domenico, und die Wirkung des Lichts und das Helldunkel sind darin in staunenswerther, völlig neuer Weise wiedergegeben. Infolge dessen haben seine Bilder stets eine bewunderungswürdige Raumtiefe und seine Gestalten jene ausserordentliche Plastik, die sie bei bewegten Scenen zu ihren Ungunsten in gar zu starrer Ruhe erscheinen lassen. Und wie er die Gesetze der Luft- und Linienperspective, die er selbst in einem trefflichen, noch erhaltenen Tractate niederlegte, mit einer seine Florentiner Zeitgenossen noch übertreffenden Meisterschaft handhabte, so vervollkommnete er auch ihre neue Technik der Oel- oder Firnissmalerei, indem er sie mit grösserer Leichtigkeit handhabte und bei dünnem Auftrag die Farben besser zu vertreiben verstand.

Gleich sein erstes datirtes selbständiges Werk (von 1451), ein Fresco in S. Francesco zu Rimini, zeichnet sich noch jetzt in seinem sehr übermalten Zustande durch individuelle Belebung, plastische Wirkung und helle harmonische Färbung aus. Es stellt den Sigismondo Malatesta dar, der vor seinem Schutzheiligen, dem h. Sigismund von Burgund, einer Gestalt von seltenem Adel, kniet; neben ihm zwei Windhunde. — Wahrscheinlich bald darauf wurde

a

a der Künstler nach Arezzo berufen, um in S. Francesco den Chor mit Fresken aus der Legende vom heiligen Kreuz für Luigi Bacci auszumalen. Dieser Cyclus ist nicht nur Piero's bedeutendstes Werk, das die Vorzüge des Meisters am stärksten bekundet, sondern neben den Fresken Ghirlandajo's in S. Maria Novella, Signorelli's in Orvieto und Mantegna's in den Eremitani die hervorragendste und imposanteste Leistung des Quattrocento in seiner Art. Die erhaltenen Theile zeigen eine so energische Charakteristik, eine solche Naturtreue und bei hellem leuchtenden Colorit eine so feine Beleuchtung, dass die Darstellungen trotz dem Mangel an höherer Auffassung sich überzeugend und gewaltig dem Beschauer einprägen. Bis zu welcher Meisterschaft in der Lichtwirkung es Piero gebracht hatte, zeigt in schlagendster Weise die Erscheinung des Engels im Zelte des schlafenden Constantin. Rafael ist zu seiner „Befreiung Petri" offenbar hierdurch oder durch ein ähnliches Effectstück in den durch ihn herabgeschlagenen Fresken Piero's im Vatican inspirirt worden, ohne dass er ihn übertroffen hätte. — Arezzo besitzt im b Dome neben der Sacristei noch die schöne, gut erhaltene Gestalt der Magdalena.

In Piero's Geburtsorte, Borgo San Sepolcro, findet sich im c Pal. del Comune eine sehr wirkungsvolle Auferstehung Christi und d ein h. Ludwig (1460), beide al fresco; ferner in der Kirche des Spitals eine figurenreiche Madonna della Misericordia mit fünf kleinen Darstellungen des Gradino und einer Grablegung Christi im Innern des Tabernakels, vielleicht das früheste uns erhaltene Werk des Meisters, da er schon 1445 den Auftrag darauf erhielt. — Ein reiches e Altarwerk in der Pinakothek zu Perugia (F. 21), die thronende Madonna mit vier Heiligen, oben die Verkündigung mit trefflich verkürzter Säulenhalle, erscheint gebundener und nüchterner neben diesen Werken. (Die Predellenstücke, F. 22—24, geringe Werkstattarbeiten.)

Um 1469 wurde Piero an den Hof des Federigo von Urbino gezogen. In Urbino selbst ist noch das trefflich miniaturartige Bild- f chen der Geisselung Christi in der Domsacristei erhalten; trotz seiner Beschädigung doch in Bezug auf Lichtwirkung und Perspective noch von grossem Interesse. Piero's hervorragendstes Oelgemälde g befindet sich jetzt in den Uffizien (Nr. 1300)[1]: das kleine Diptychon mit den charaktervollen Bildnissen des Herzogs Federigo und seiner Gattin Battista Sforza († 1472, um 1470 gemalt), auf dessen Rückseite die originellen kleinen Triumphzüge des Herrscherpaares in köstlicher Landschaft dargestellt sind. — Ein durch Schmutz

---

1) Was sonst in Italien oder im Auslande an Bildnissen unter P. della Francesca's Namen geht, führt diesen mit Unrecht. (S. unter Domenico Veneziano.) — * In der Gal. zu Urbino ein interessantes Arckitekturbild von einem Meister unter Piero's Einfluss.

und trüben Firniss unscheinbares bezeichnetes Bildchen, das einen Edelmann vor dem h. Hieronymus knieend in einer Landschaft darstellt, besitzt die Akademie zu Venedig. Das grosse Altar- [a] bild in der Brera (Nr. 187), eine thronende Madonna, von Engeln [b] und Heiligen umstanden, vor ihr der Herzog Federigo im Stahlpanzer knieend, zeigt in Typen, Zeichnung, Behandlung und Anordnung, selbst in den decorativen Details so auffallend alle bezeichneten Eigenthümlichkeiten Piero's, dass es unbegreiflich erscheint, wie sie so lange dem Fra Carnevale zugeschrieben werden konnten. (Die Hände des Herzogs sind von *Justus van Gent* fertig gemalt.) Eine kleinere Madonna zwischen Engeln in S. M. delle Grazie vor Sinigaglia (angeblich von 1475), ein ähn- [c] liches Madonnenbild im Besitz der Marchesa di Villamarina in [d] Rom (Quirinale, früher Eigenthum des M. d'Azeglio, sehr schadhaft), und die Einzelfigur des h. Domenicus im Museum Poldi [e] zu Mailand (Gegenstück, der h. Michael, in London), die wie jene Altartafel in der Brera gleichfalls dem Fra Carnevale zugeschrieben wurden, sind ebenso charakteristische Arbeiten des Piero.

Dieser *Fra Bartolommeo Corradini*, gen. *Fra Carnevale* von Urbino (erwähnt schon 1451, † um 1484) hat jetzt feste Gestalt als Künstler gewonnen, dadurch dass die beiden grossen Bilder der Geburt Mariä und der Darstellung im Tempel in den Privatzimmern des Pal. Barberini zu Rom als seine Arbeiten nachgewiesen sind. Die [f] kleinen schlanken Figuren in weiten Gewändern mit langen Falten, die als Staffage der reichen Architektur dienen, die schweren Formen und der klassische Reliefschmuck der Bauten, wie der helle Ton, verrathen den Einfluss des Piero della Francesca, vielleicht auf Grund Paduaner Schulung. Zwischen Piero und Bramante stehend nimmt dieser Frate eine über seine künstlerische Bedeutung hinausgehende Stellung ein.

Unter dem Einflusse des Piero della Francesca bildete sich auch Melozzo degli Ambrosi, gen. *Melozzo da Forlì* (1438—94). Was in Italien noch von ihm vorhanden ist, geht fast ausschliesslich auf seine Thätigkeit für Sixtus IV. und dessen Nepoten zurück. Leider ist sein Hauptwerk nur noch in dürftigen Ueberresten erhalten. Man sieht in Rom über der Treppe des Quirinals einen segnenden [g] Christus von einer Schaar von Engeln umschwebt, in der Stanza capitolare der Sacristei von S. Peter zehn Bruchstücke mit jugend- [h] lichen Engelfiguren, musicirend und singend, sowie vier Apostelköpfe; es sind arme Fragmente eines wunderherrlichen Ganzen, nämlich der in Fresco gemalten, 1711 zerstörten Halbkuppel des Chores von SS. Apostoli. Die verkürzte Untensicht, damals mit Recht als grosse Neuerung bestaunt, wurde seit Correggio tausendmal von Künstlern dritten Ranges überboten und hat für uns nur historisches Interesse,

Melozzo's viel grösseres Verdienst ist, dass er zu einer völlig freien, edel sinnlichen Jugendschönheit durchdrang und sie mit begeisterter Leichtigkeit (einst in mehr als hundert Gestalten) hervorbrachte. Dieses Meisterwerk Melozzo's gehört seiner spätern Zeit, den letzten
a Jahren der Regierung Sixtus' IV. an. Das Frescobild in der Vaticanischen Galerie, Sixtus IV. mit seinen Nepoten, unter denen der künftige Julius II. schwer zu erkennen ist, in der Mitte knieend der gelehrte Bibliothekar Platina (1476—77), ist durch die scharf charakteristischen Porträtgestalten, die reiche perspectivische Architektur und meisterliche helle Färbung von ähnlicher Bedeutung [1]). Verwandt, doch alterthümlicher ist die Figur des h. Marcus, im
b Durchgange der Sacristei von S. Marco in Rom elend untergebracht, und eine ihm gleichfalls zugeschriebene Papstfigur ebenda (in der Kapelle rechts vom Chor). Gleichzeitig führte Melozzo, wie ich glaube, auch das Fresco an der Rückseite des Coca-Grabmals
c in S. Maria sopra Minerva (S. 192t) aus: Christus als Weltenrichter, zwei Posaunen blasende Engel zur Seite, am Grabe knieend der spanische Geistliche; den Fresken aus SS. Apostoli nahe stehend.

Von Melozzo's Arbeiten in Urbino, wohin ihn Herzog Federigo um die Mitte der siebziger Jahre berief, ist an Ort und Stelle nichts
d mehr vorhanden. Doch hat Pal. Barberini (Privatzimmer) in Rom aus der Urbiner Erbschaft wenigstens eine der Tafeln gerettet, die das Privatcabinet des Herzogs schmückten, und die, wie die Intarsien, 1476 vollendet wurden: Federigo im fürstlichen Ornate vor einem reich verzierten Betpult knieend, neben ihm der etwa siebenjährige Guidobaldo; meisterhaft in der Charakteristik wie in der Klarheit und Leuchtkraft der Farbe.

In das Pontificat seines Gönners Sixtus fällt auch der Fresken-
e schmuck der Cap. del Tesoro im Dom zu Loreto (1478, vom Cardinal Girolamo della Rovere gestiftet). Der kleine achteckige Raum sollte in triumphbogenartigen Einfassungen Gemälde aus dem Leben Christi erhalten, von denen aber nur der Einzug in Jerusalem ausgeführt (oder erhalten) ist. Auf dem gemalten Gesims sitzen acht Propheten, in starker Verkürzung gesehen. Die Kuppel darüber ist in acht Felder getheilt, mit sehr reicher ornamentaler Einrahmung; vor den schmalen Oeffnungen auf der blauen Luft je ein reichgewandeter jugendlicher Engel mit einem Marterinstrumente; darüber ein Cherubimkranz und in der Mitte auf reicher Decoration und in geschmackvollem Eichenkranz das Roverewappen. Melozzo erscheint hier noch streng und mehr an die Architektur gebunden, freilich auch befangener als in den Kuppelmalereien von SS. Apostoli.

* 1) Von Melozzo's Fresken in den Stanzen ist, abgesehen von der Eintheilung der Decken in mehreren Zimmern, das Mittelstück der Decke in der Camera della Segnatura noch erhalten, eine Balustrade, auf der stark verkürzte Putten spielen, in der Mitte auf blauem Himmel das Wappen Sixtus' IV.

Was Melozzo in allen diesen Arbeiten von Piero della Francesca unterscheidet, ist ein hoher Sinn für Schönheit und dramatisches Leben; seine Gewandung ist reicher und bauschiger; in der Färbung erreicht er Piero's Helligkeit und dessen Helldunkel nicht völlig und erscheint neben ihm eher grau und etwas schwer im Ton. Er nähert sich vielfach dem Mantegna, ohne dessen Schärfen und Härten zu theilen. Seine Tafelbilder sind in Oel gemalt und verrathen einen unmittelbaren Einfluss der gleichzeitigen niederländischen Malerei, den wir zweifellos auf Justus van Gent zurückzuführen haben, mit dem er zusammen in Urbino an der Ausschmückung des Palastes beschäftigt war (s. unten). Neben der Vervollkommnung der Technik förderte dieser Einfluss offenbar auch Melozzo's Anschauung der Natur.

Als Schüler des Melozzo bezeichnet sich sein Landsmann *Marco Palmezzano* aus Forlì (geb. nach der Aufschrift auf seinem Selbstporträt in der Pinakothek zu Forlì 1456, bezeichnete Bilder a zwischen 1481 und 1537), ein Künstler von nur geringer Begabung. Während die plastische Bildung seiner Gestalten Melozzo's Schule verräth, zeigt die Färbung und Behandlung den Einfluss der Schule Bellini's, der nach Melozzo's Tode übermächtig auf ihn einwirkte. Von seinen geistig beschränkten, prosaisch bürgerlichen Heiligengestalten, die mit ängstlichem Ausdruck bei einander stehen, finden sich zahlreiche, zum Theil recht gute Beispiele in Forlì: Altartafeln b in den Kirchen (frühes Triptychon in San Biagiò) und der Pina- c kothek (besonders das frühe Abendmahl und die Verkündigung), tüchtige frühe Fresken in der Kap. Sforza (1. Kap. r.) in S. Giro- d lamo: die Kuppel mit den Prophetenfiguren und Engeln nach der Kuppel seines Lehrers in Loreto angeordnet; in den Scenen aus dem Leben von S. Giacomo die Heiligen lebendig componirt, dagegen schwach in der Ausführung, so dass man auf Vorlagen *Melozzo's* schliessen darf, dem die Arbeit von Verschiedenen zugeschrieben wird; die Kuppel und ein gutes Altarbild ebenda in der 5. Kap. rechts; eines der besten Altarstücke zu Matelica, in S. e Francesco de' Zoccolanti. In der Brera, Nr. 197, eine Geburt f Christi (1492); Nr. 185, eine Madonna mit vier Heiligen (1493) und, Nr. 178, eine Krönung der Maria, ungewöhnlich leuchtend und fein in der Farbe. Unverändert im Stil sind auch die späten Bilder: in den Uffizien, Nr. 1095, das Bild des Gekreuzigten in bedeutender Felslandschaft (von 1537); im Museum des Laterans vom gleichen g Jahr eine thronende Madonna mit vier Heiligen nebst Gegenstück; im Pal. Spada zu Rom zwei Kreuztragungen, im Museo Correr h zu Venedig, früher unter Leonardo's Namen, das angebliche Bildniss des Cesare Borgia. Der Reiz von Palmezzano's Bildern liegt in der fleissigen und zierlichen Ausführung der Nebendinge, der Thronsitze mit Arabesken, der ausgedehnten landschaftlichen Hintergründe

u. dgl., sowie in der schönen hellen Färbung seiner besseren Werke; in der Regel ist die Färbung aber dürr und trocken. — Der *Marco* a *Valerio Morolini*, von dem die Pinakothek zu Forli verschiedene bezeichnete Bilder aufzuweisen hat, ist vielleicht mit M. Palmezzano eine Person; die fraglichen Bilder haben ganz den Charakter Palmezzano's (Verkündigung und Madonna mit Heiligen).

Ein Schüler Melozzo's ist auch *Antoniazzo Romano*, der das Kastell von Bracciano (vgl. S. 139b) ausmalte und in verschiedenen b Kirchen der Sabina und in Rieti malte (bez. Mad. mit Heiligen, 1464 c im Museo Municipale). Die Gal. Nazionale in Rom besitzt eine Mad. m. Kind (bez. u. dat. 1488); eine Verkündigung befindet sich d in der Minerva (rechtes Schiff); eine Madonna mit zwei Heiligen e von 1489 im Dom zu Capua (vgl. auch S. 679 Anm.).

Bedeutender als Palmezzano und uns schon als Vater Rafael's von Interesse ist *Giovanni Santi* von Urbino († 1494), der unter dem Einfluss von Melozzo und Piero della Francesca sich (wohl erst spät) zum Künstler ausbildete. Volle, meist etwas schwerfällige und selbst plumpe Gestalten von schlichter Haltung in der Art des Piero, dem auch seine helle, aber trübere Färbung des Fleisches verwandt ist, tüchtige Porträtfiguren, gute Zeichnung und Perspektive, einfache, biedere Charaktere, die nur in der Madonna und dem Christkinde ein stärkeres Streben nach Lieblichkeit bekunden, sind die charakteristischen Eigenschaften seiner Bilder, die namentlich in seiner Heimath aufgesucht werden müssen. In Urbino selbst besonders bemerkens- f werth: in S. Sebastiano das Martyrium des h. Sebastian; in der g Pinakothek eine thronende Madonna mit Heiligen und den Bildnissen des Gasparo Buffi und seiner Familie (1489), zwei kleinere h Darstellungen der Pietà u. a. Im Geburtshause Rafaels eine sehr verdorbene kleine Madonna. — Ferner ein sehr figurenreiches i Altarbild der thronenden Madonna im Kloster Montefiorentino k bei Urbania (1489); — in Gradara (Municipio) eine Madonna mit l vier Heiligen (1484); in Fano in S. Maria Nuova eine Begegnung der Maria und Elisabeth voll liebenswürdiger und naiver Züge, und m in S. Croce das Hauptbild des Künstlers, wiederum eine thronende n Madonna zwischen vier Heiligen darstellend; — endlich in S. Domenico zu Cagli tüchtige Fresken und das grosse Madonnenbild, die älteste datirte Arbeit Giovanni's (1481). — Die zugänglicheren o Bilder, ein Verkündigung in der Brera (Nr. 188) und ein thronender p Hieronymus im Lateran geben keinen vollen Begriff von der Bedeutung des Künstlers.

Ein Schüler des Piero della Francesca war auch *Luca Signorelli* von Cortona (nach 1450—1523). Herbe Kraft, dramatische Auffassung und hoher Ernst, geschickte und selbst grossartige Anord-

nung, leichte Erfindung, kräftige und reiche Färbung in einem satten, leuchtend braunen Tone sind seinen Fresken wie seinen Tafelbildern ebenso eigenthümlich, wie seine Begeisterung für das Nackte, seine Meisterschaft in der Anatomie. In seiner späteren Zeit beginnt seine Kraft freilich zuweilen in Plumpheit auszuarten, erscheint er in Bewegung und Ausdruck leicht gespreizt oder geziert, in der Färbung gar zu rauh und schwer. Ein glückliches Geschick hat über die Erhaltung seiner Werke gewaltet, deren grösste Zahl in den kleinen malerischen Bergstädten des südlichen Toscana und Umbriens aufzusuchen sind, wo sie den schönsten künstlerischen Schmuck ausmachen.

Signorelli kam etwa zehnjährig in die Lehre zu Piero, während dieser in Arezzo, wo der kleine Signorelli im Hause seines Onkels Lazzaro Vasari lebte, den Chor von S. Francesco ausmalte. Ihm wird er seine Kenntnisse in der Anatomie und Perspective verdanken. Für die Ausbildung seiner Technik dagegen, für seine tief gestimmte Färbung und den eigenthümlich rauhen Auftrag der Firnissfarben scheint namentlich der Einfluss des Melozzo und vielleicht auch unmittelbar der des Justus van Gent maassgebend gewesen zu sein; mehr als der von florentiner Meistern, wenn er diese auch schon jung kennen gelernt und studirt hat.

Grade die früheste beglaubigte Thätigkeit Signorelli's weist auf Beziehungen zu Melozzo hin; um 1480 malte er im Auftrage des Cardinals Basso Rovere den Freskenschmuck der Sagrestia della Cura in der Madonna zu Loreto, wo Melozzo kurz vorher seine Fresken vollendete. An den Wänden die Gestalten der Apostel, je zwei in gemalten Nischen, in der Kuppel die Evangelisten und Kirchenväter; darunter schlanke Engel, sowie die Darstellungen des ungläubigen Thomas und der Bekehrung des Paulus, die durch seltene Formenschönheit und, soweit sie erhalten sind, durch leuchtende Färbung ausgezeichnet sind. — Ebenda, grau in grau gemalt, in den Gewölben des Mittelschiffes Medaillons mit den gross gehaltenen Gestalten der Propheten und Sibyllen; anscheinend stark restaurirt. — Wenige Jahre später (etwa 1482—83) malte Signorelli sodann das schöne Fresco in der Sistina, das die letzten Thaten und den Tod des Moses neben einander darstellt. Der Einfluss seiner florentiner Mitarbeiter, namentlich des Ghirlandajo, macht sich hier in der edlen Ruhe und Schönheit der Gestalten geltend. — Der Freskencyclus an der Südseite im Hofe des Klosters Montoliveto Maggiore im Sienesischen (um 1497 und 1498 ausgeführt) stellt acht Scenen aus dem Leben des h. Benedict dar, die durch einfach lebensvolle Schilderungsweise und einzelne köstliche Gestalten ausgezeichnet sind. — Unmittelbar nach dieser Arbeit wurde der Künstler zu seinem grossen Hauptwerk, dem Schmuck der Madonnen-

a b c

a kapelle in Dom von Orvieto berufen (1499, vollendet um 1505). Mit den Fresken des Fiesole (S. 638 a) zusammen, nach dessen Zeichnung Signorelli am südlichen Gewölbe die Apostel und die Engel mit den Passionsinstrumenten malte, machen diese Fresken einen Cyclus der „letzten Dinge“ aus: der Antichrist, die Auferstehung der Todten, die Hölle und das Paradies; unten in der Nische die Grablegung Christi und ringsum als Brustwehrverzierung die Dichter des (classischen wie biblischen) Jenseits in Rundbildern, umgeben von kleineren Bildern mit zahlreichen allegorischen, mythologischen und decorativen einfarbigen Malereien; das Ganze in reichster, phantastischer decorativer Einrahmung (s. oben S. 232 l). Weit entfernt, die angemessensten oder die sachlich ergreifendsten Darstellungen dieses Inhalts zu sein, haben namentlich „Paradies“ und „Hölle“ den hohen geschichtlichen Werth, dass sie die erste ganz grossartige Aeusserung des Jubels über die Bezwingung der nackten Formen sind. Diese wird uns hier nicht in reiner Idealität, wohl aber in grosser, jugendlich-heroischer Kraftfülle, in höchst energischer Modellirung und Farbe vorgeführt. Schon an Umfang und namentlich in dem Figurenreichthum der Hauptcompositionen eine der hervorragendsten Arbeiten des Quattrocento, sind diese Fresken von einer so gewaltigen Erfindung, von so grossartiger Composition und in den Gestalten von so packender Ueberzeugung, dass sie darin nur von den Fresken des Piero della Francesca in Arezzo erreicht werden. Die gute Erhaltung macht diesen Freskenschmuck besonders werthvoll. Sein Selbstbildniss, flüchtig aber geistreich auf einem Ziegelstein mit dem des Kämmerers Franceschi
b gemalt (vor 1500), im Museo Civico zu Orvieto, wo auch eine geringere h. Magdalena (1504).

Unter seinen Tafelbildern ist eines der frühesten und (trotz seines schadhaften Zustandes) eines der schönsten die thronende Madonna
c mit vier Heiligen und einem lautenspielenden Engel (1484) im Dome zu Perugia, in der Maria und dem Kinde augenscheinlich von Fiorenzo beeinflusst; an Ort und Stelle ein wahrer Trost für das von Perugino's süssen Ekstasen übersättigte Auge. Die späte Madonna mit
d Heiligen (1510) in der Pinakothek ist nur eine schwache Atelierarbeit. — Cortona ist als Heimath des Künstlers besonders reich an Altartafeln von seiner Hand, die jedoch nicht zu seinen besten Wer-
e ken gehören. Zwei mächtige Bilder zieren den Chor des Domes: die Einsetzung des Abendmals (1512; nach dem Vorbild des Justus van Gent wandte sich Luca von der üblichen Darstellungsweise ab, räumte den Tisch weg und liess Christus durch die prächtig bewegte Gruppe der Jünger einherschreiten) und die Beweinung unter dem Kreuz (1502), mit schönen weiblichen Köpfen; — in der Sacristei eine Lunette mit
f der Madonna, wohl Atelierwerk. — Im Gesù, gegenüber vom Dom,

eine späte Anbetung der Hirten mit zahlreichen Heiligen, und das Gegenstück Mariä Empfängniss, beide im wesentlichen von Schülerhand. — Eine tüchtige, leider schadhafte Madonna (1515) in S. Domenico. — Ein frühes, tiefergreifendes Werk ist dagegen die Altartafel in S. Niccolò: die Klage um den Leichnam Christi, auf der Rückseite Maria thronend zwischen Petrus und Paulus; gross gehaltene Figuren. Ebenda ein flüchtiges Fresco der Madonna mit Heiligen (1520). a b

Im oberen Tiberthale finden sich Werke des Meisters fast in jedem Städtchen. In Borgo S. Sepolcro (Pal. del Comune) die herrliche Kirchenfahne, die auf der einen Seite die farbenprächtige Klage unter dem Kreuz, auf der andern zwei gross gewandete Heiligengestalten enthält. — In Città di Castello ist das Hauptbild das höchst lebensvolle Martyrium des h. Sebastian (aus S. Domenico) — geringer eine Madonna zwischen Heiligen und mehrere andere Bilder, alle in der neu gegründeten Pinakothek. — In La Fratta die Abnahme vom Kreuz, ein spätes (1516), aber namentlich in der Composition noch sehr verdienstliches Werk. — Eine kleinere Kirchenstandarte, deren eine Seite die Ausgiessung des h. Geistes trefflich bewegt, darstellt, während die andere (jetzt gesondert und als Gegenstück aufgestellt) wieder eine besonders gross empfundene Beweinung unter dem Kreuz schildert, besitzt Urbino in S. Spirito (1494—95). — Eine grössere Beweinung Christi, al fresco gemalt, in der Collegiata zu Castiglione Fiorentino, leider sehr schadhaft. — Arezzo besitzt, ausser einigen trefflichen Predellenstücken, einer verschollenen Tafel im Dom (Sacristei), in der Städt. Galerie zwei grosse späte Altarbilder, beide schon handwerksmässig. — Das abgelegene Apenninenstädtchen Arcevia hat in S. Medardo drei Gemälde des Meisters aufzuweisen: ein grosses vieltheiliges Altarbild (von 1507) mit zahlreichen tüchtigen Figürchen, eine frühere Taufe Christi, namentlich durch die Landschaft und die reichen Predellenbildchen ausgezeichnet, sowie eine geringe durch Brand beschädigte Madonna selbdritt nebst Joseph und Petrus (1520). — Im Jahre 1491 befand sich Signorelli in Volterra. Von den drei grossen Altarbildern, die er hier geschaffen, sind noch zwei an Ort und Stelle: in der Sacristei des Domes eine Verkündigung von prächtiger Färbung, die Gestalt der Jungfrau von seltener Anmuth, und in der Städt. Galerie eine thronende Madonna mit sechs Heiligen und zwei Engeln, eine etwas überfüllte Composition voll grosser Charaktere und mit reicher Gewandung (stark beschädigt). c d e f g h i k l

Auch die zugänglicheren Sammlungen Italiens, namentlich von Florenz, besitzen eine Reihe zum Theil trefflicher Bilder Luca's. In Florenz in der Akademie findet sich das grosse, farbenprächtige, in den Gestalten freilich etwas zu derbe Altarbild der Madonna mit Heiligen und den Erzengeln, sodann eine flüchtige Staffel und eine m

Magdalena unter dem Kreuz in einer felsigen Landschaft, ein Bild
a von ergreifender, fast düster-gewaltiger Wirkung. — In den Uffizien, ausser einer kleinen Staffel mit köstlich lebensvollen Darstellungen (Nr. 1298) eine im Camaieu gemalte kleine „Krönung des Reichthums" und zwei treffliche Rundbilder: (Nr. 1291) eine h. Familie, welche die ernste, prunklose, männliche Art des Meisters wie seine an Leonardo erinnernde Meisterschaft im Helldunkel in vollendeter Weise kund giebt; — und (Nr. 34) eine Madonna, im Hintergrund nackte Hirten, über dem Rund einfarbige Reliefbilder — Nacktes und Plastik! auch hier beginnt ein neues Jahrhundert. Eine kleinere
b h. Familie (mit der h. Catharina) im Pal. Pitti (Nr. 355) erscheint zu mürrisch in den Gestalten und schwer und düster in der Färbung. — Von besonderem Reiz ist dagegen die liebliche Madonna
c mit den hh. Hieronymus und Bernhard im Pal. Corsini zu Flo-
d renz. — In Rom besitzt Pal. Rospigliosi eine treffliche kleine h. Familie der früheren Zeit. — Gleichfalls früh ist auch die grossartig
e bewegte Stäupung Christi der Brera (Nr. 262), wahrscheinlich ursprünglich die Rückseite einer noch echt umbrisch zarten Madonna, die das Kind säugt (Nr. 281). Eine kleine Predelle mit mehreren figurenreichen Compositionen (Gal. Oggioni Nr. 11) gehört in der Ausführung wohl der Werkstatt. Neu aufgestellt eine grosse Madonna mit Heiligen (1508), leider schadhaft. — Ebenda in der Sammlung
f Poldi eine h. Barbara. — Siena besitzt von dem Freskenschmuck des Pal. Petrucci, den Signorelli mit anderen um 1506 ausführte, noch zwei beschädigte und nicht eigenhändige Bruchstücke (aus-
g geführt von *Genga*) in der Akademie: die Flucht des Aeneas aus Troja und die Auslösung von Gefangenen.

Signorelli hatte mehrere Gehilfen und Nachfolger von geringer Bedeutung. — Ein Gehilfe der späteren Zeit, *Girolamo Genga* aus Urbino (1476—1551), zeigt sich mehr von Perugino und Rafael
h beeinflusst. In den Uffizien wird ihm jetzt der h. Sebastian
i (Nr. 1205) zugeschrieben. Die Brera besitzt in einem grossen Madonnenbilde (Nr. 202) ein manierirtes Werk seiner späteren Zeit,
k dessen Predella sich in der Galerie zu Bergamo befindet. Eine
l Auferstehung in der Opera del Duomo zu Siena (1510); verschie-
m denes in der dortigen Akademie; ein Porträt im Pal. Pitti (Nr. 382).

Zwei andere Schüler, *Tommaso Barnabei*, gen. *Papacello* († 1559), und *Francesco Signorelli* († nach 1560), ein Sohn Luca's, zeigen sich
n in verschiedenen Altarbildern der Kirchen Cortona's als sehr handwerksmässige Nachahmer ihres Meisters, dessen Stil in ihnen nur als Caricatur erscheint. Manche der späteren Werke Luca's, namentlich in Cortona, wurden unter ihrer Beihilfe ausgeführt.

Stärker noch als bei Signorelli macht sich der Einfluss Piero's bei einem von Signorelli's Schülern geltend, dessen Name von Vasari

als *Don Bartolommeo della Gatta* (?) angegeben wird. Milanesi hat in seiner neuesten Ausgabe des Vasari nachgewiesen, dass ein Künstler dieses Namens sehr wahrscheinlich überhaupt nicht existirte, und dass die von Vasari auf diesen Namen angegebenen Gemälde irgend einen (oder mehreren) ungenannten Künstlern, wahrscheinlich aus Arezzo, zuzuschreiben sind. Die nachfolgend aufgezählten Bilder deuten auf eine bestimmte Hand und zwar auf die eines tüchtigen Nachfolgers des Piero, der mit dessen Plastik, Färbung und Beleuchtung eine grossere Zierlichkeit und Empfindsamkeit im Ausdruck verbindet, die deutlich auf sienesischen Einfluss hinweisen. Am stärksten zeigt sich der doppelte Einfluss in seinem Hauptwerke, der Himmelfahrt Mariä in S. Domenico zu Cortona, das danach wahrscheinlich schon in die Zeit der Errichtung des Altars (1472) fällt; ein Bild von einem Liebreiz in den Engelsköpfen und einer schwärmerischen Begeisterung in den individuellen Gestalten der bejahrten Apostel, wie gleichzeitig in diesem Theile Italiens nur Melozzo sie zu schildern verstand. — Von zwei Bildern des gleichen Motivs in der Gal. zu Arezzo, den h. Rochus darstellend, wie er die Pest von Arezzo abwehrt, ist weitaus das bessere dasjenige, das Rochus auf dem Marktplatze zeigt (Nr. 9, dat. 1479); es nähert sich dem Altarbilde in Cortona. — In Arezzo ausserdem das Fresco über der Thür von S. Bernardo die Vision des h. Bernhard, und in der Sacristei des Domes ein grösseres Fresco des h. Hieronymus in Bussübung inmitten öder Felslandschaft, ein Gemälde voll asketischer Begeisterung. — In S. Francesco zu Castiglione Fiorentino die Stigmatisation des h. Franz in Felsenlandschaft; ein h. Michael in S. Giuliano und ebenda die grosse thronende Madonna zwischen vier Heiligen, ein farbenprächtiges, dem Signorelli nahestehendes Werk der späteren Zeit, mit reckenhaften Gestalten (1486). — Verwandte Bilder sind auch die Krönung Mariä in der Gal. zu Città di Castello (Fra Filippo genannt), sowie der gleiche Gegenstand in S. Chiara zu Borgo San Sepolcro (Piero della Francesca benannt).

a b c d e f g h

☙

Seit der Mitte des 15. Jahrh. beginnt nun auch in der Hauptstadt Umbriens, in Perugia, unter diesem doppelten Einflusse, vom südlichen Umbrien her (durch Niccolò d'Alunno u. a.), und mehr noch von den älteren Florentinern und Umbro-Florentinern (namentlich Dom. Veneziano, Benozzo und Piero della Francesca) allmählich eine eigenartige tüchtige Malerei sich auszubilden. Unter deren ältesten Vertretern sind *Angelo di Baldassare,* von dem eine Pietà in S. Pietro zu Perugia aus d. J. 1459, und sein Sohn *Lodovico di Angelo* (ein Bild im Dom zu Perugia) sowie *Giov. Boccatis de' Camerino* zu nennen. Von letzterem besitzt die Pinakothek eine Reihe von Gemälden

i k l

(G. 16—20), die, denen des Bonfigli sehr verwandt, namentlich in der vornehmen Ruhe ihrer Gestalten und der guten Perspective an Piero della Francesca erinnern. *Bart. Caporale* hat in Perugia zwei a Gemälde in der Pinakothek aufzuweisen: eine grosse Verkündigung (H. 14), dem Alunno ähnlich, aber tiefer in Farbe (dat. 1466), sowie ein Fresco der Himmelfahrt, 1469 mit Bonfigli zusammen gemalt b (H. 12). Das Hauptwerk besitzt die Pfarrkirche in Castiglione del Lago.

Die ersten hervorragenden Vertreter der Schule von Perugia sind *Benedetto Bonfigli* († 1496) und Fiorenzo di Lorenzo (thätig seit 1472, 1520 bereits verstorben). Bonfigli wurde zunächst durch die Thätigkeit des Dom. Veneziano in Perugia angeregt und bildete sich später nach Fra Angelico's und P. della Francesca's Werken weiter aus. Sein c Hauptwerk ist der Wandschmuck der Kapelle des Pal. del Comune zu Perugia, die er mit Scenen aus dem Leben der hh. Herculanus und Ludwig von Toulouse ausmalte (von 1454 bis zu seinem Lebensende). Seine Tafelbilder befinden sich jetzt fast sämmtlich in der d Pinakothek. Als Jugenbilder gelten eine Verkündigung und eine Anbetung der Könige (G. 7, G. 9 u. 10), noch mit stark sienesischen Einflüssen. Neben diesen macht sich darin deutlich der Einfluss von Piero und Benozzo geltend. Obgleich lieblich und zart, sind seine Gestalten doch von der späteren Empfindsamkeit der Schule von Perugia noch frei. Der späteren Zeit gehören: eine Madonna mit Heiligen (H. 4), ein ähnliches grösseres Altarbild, in einzelnen Tafeln zerstreut (G. 11 bis 15, von *Caporale* vollendet), und eine Glorie des h. Bernhard (H. 10). (Die Fresken im Saal VII des Con- e servatorenpalastes und im Hospital S. Spirito zu Rom stehen ihm nahe.)

Wenn nicht als Schüler so doch als Nachfolger des Bonfigli ist *Fiorenzo di Lorenzo* zu betrachten; jedoch erfuhr er auch unmittelbaren Einfluss von Florenz, anfangs durch Benozzo, später vielleicht f auch durch Verrocchio. Die Pinakothek zu Perugia bewahrt von ihm in zwei Räumen (J. u. L.) eine beträchtliche Zahl von Bildern. Zunächst sein frühestes bekanntes Altarwerk von 1472 (J. 43, 32—42); ferner eine Madonnenlunette und die hh. Petrus und Paulus von 1487 (L. 15), eine Anbetung der Hirten (J. 2), worin er fast wie ein jugendlicher Ghirlandajo erscheint; eine sehr vornehm aufgefasste Pietà nebst den hh. Hieronymus und Magdalena (J. 44) u. s. f. Unter mehreren Fresken ebenda ist namentlich die thronende Madonna zwischen den hh. Nicolaus und Catharina (J. 1) zu nennen. Ausserhalb Perugia sind ein Gott-Vater in der Glorie, zur Seite die hh. Rochus g und Romanus in S. Francesco zu Deruta (1475) ausgezeichnet. In seiner späteren Zeit zeigt sich der Künstler seinem Schüler Pinturicchio sehr verwandt, sodass die Composition einer Madonna zwischen

zwei Heiligen im Rathaus zu Assisi dem Fiorenzo[1]), eine fast treue Wiederholung dieser Madonna im Pal. de' Conservatori auf dem Capitol dem Pinturicchio zugeschrieben wird. Eine reizende kleine Kreuzigung in der Gal. Borghese zu Rom (v. S. 687 h). Die Anbetung der Könige in der Pinakothek zu Perugia (J. 4) ist wohl gleichfalls ein spätes Gemälde des Meisters. — Dem Künstler nahe stehen die kleinen Tafeln einer Sacristeithüre ebendort (L. 2—9, datirt 1473), mit Darstellungen aus dem Leben des h. Bernardin; in der hellen Färbung, der tüchtigen Perspective, den reichen architektonischen Gründen, der plastischen Wirkung lassen sie den Einfluss des Piero della Francesca erkennen, zeigen aber deutlich zwei Hände von sehr verschiedenem Werth.

Unter den Einflüssen dieser Künstler wuchs Pietro di Cristoforo Vanucci auf, gen. *Pietro Perugino* (1446—1524, geb. in Città della Pieve). Der Künstler ist namentlich berühmt durch die Art, wie er den Ausdruck der Andacht, der Hingebung, des heiligen Schmerzes in die tiefsten Tiefen zu verfolgen scheint. Wie vieles in seinen Werken soll man ihm nun als baare Münze abnehmen? — Er kam offenbar einer in Perugia bereits herrschenden, aber auch in ganz Italien grassirenden Gefühlsrichtung entgegen, die er mit einem durch die gedankenloseste Wiederholung nicht ganz zu tödtenden Schönheitsinn und mit grössern Kunstmitteln zur Darstellung brachte, als seine Vorgänger. Als die Leute sich an seinem Ausdruck gar nicht ersättigen konnten, als er inne wurde, was man ausschliesslich an ihm bewunderte, gab er das, was er sonst wusste und konnte, preis, vor allem das unablässige florentinische Lebensstudium. Zu den verzückten Köpfen, welche die Leute von ihm begehrten, gehören Leiber und Stellungen, die in der That nur wie Zugaben aussehen, und die der Beschauer sehr bald auswendig lernt, weil schon der Maler sie auswendig wusste. Er entzückte seine Leute ferner durch Buntfarbigkeit und spielend reich ornamentirte Gewandung. Er stellt seine Heiligen unten ohne weiteres neben einander und ordnet seine Glorien und Krönungen oben nach einem Schema. Im Wurf der Gewandung erhebt er sich nur eine Zeit lang über das Conventionelle.

Unter allen Künstlern, die ihr Pfund vergruben und zu Handwerkern herabgesunken sind, ist das Beispiel Pietro's vielleicht das grösste und kläglichste.

Was nun die Köpfe betrifft, so ist vor allem anzuerkennen, dass Perugino aus der gährenden florentinischen Kunstwelt grade die

1) Es gilt an Ort und Stelle für ein Werk des Andrea Altovigi gen. *l'Ingegno*, den Crowe und Cavalcaselle mit F. di Lorenzo für identisch zu halten geneigt sind. Andere ähnliche Arbeiten in Assisi aussen an S. Andrea und am Thor S. Giacomo (Madonnen), sowie in Rom: die Darstellungen der Legende vom h. Kreuz im Chor von S. Croce in Gerusalemme zu Rom, wohl von *Antoniazzo*.

schönsten Anregung in sich aufnahm. Es muss einen göttlichen Augenblick in seinem Leben gegeben haben, da er zum erstenmal die holdeste Form mit dem Ausdruck der süssesten Schwärmerei, der Sehnsucht, der tiefsten Andacht erfüllte. Der Augenblick kehrt bisweilen wieder; noch in spätern Bildern werden einzelne Köpfe auf einmal ergreifend wahr, mitten unter andern, die einen ähnlichen Ausdruck nur mit den gewohnten stereotypen Mitteln wiedergeben. Um hierüber ins Klare zu kommen, muss man einige seiner Köpfe genau nach Typus und Ausdruck analysiren und sich fragen, wie dies eigenthümliche Oval, diese schwermüthig blickenden Taubenaugen, diese kleinen, schon beinahe vom Weinen zuckenden Lippen hervorgebracht sind, und ob sie an der betreffenden Stelle irgend eine Nothwendigkeit oder Berechtigung haben. — Bisweilen überzeugt er; in den meisten Fällen aber macht er uns eine ganz zweck- und ziellose Rührung vor[1]). — Warum ist dies bei Fiesolo anders? weil eine starke persönliche Ueberzeugung dazwischentritt, die ihn nöthigt, den höchsten Ausdruck immer so stark zu wiederholen, als er es irgend vermag. — Warum ist bei den Robbia der Ausdruck immer frisch und liebenswürdig? weil sie den Affect bei Seite lassen und im Bereiche einer schönen Stimmung bleiben. — Was nähert den Perugino einem Carlo Dolce? dass beide einen wesentlich subjectiven, momentanen, also nur für einmal gültigen Ausdruck perpetuiren.

Pietro war nach Vasari in Perugia Schüler des Piero della Francesca und besuchte später in Florenz das Atelier Verrocchio's mit Leonardo zusammen. Diese Angaben werden durch die Werke Perugino's sehr wahrscheinlich; Urkunden besitzen wir dafür jedoch nicht; und leider fehlt es uns zugleich vollständig an datirten oder datirbaren Bildern, die uns über den Gang dieser Entwicklung aufklärten. Das erste Werk, das ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden kann, sind die Fresken der Sistina, die er wahrscheinlich erst 1482, also mit 36 Jahren begann, und das früheste datirte Altarbild ist gar erst vom Jahre 1491.

a Von den drei ihm zugeschriebenen Fresken in der Sistina (vgl.

---

1) Wir lassen die Frage ganz aus dem Spiel, ob Pietro selber jemals so gefühlt hat, wie seine Gestalten fühlen. Sie ist eine ganz unstatthafte und beeinträchtigt die ewigen Rechte der Poesie. Auch als Atheist, wofür Vasari ihn ausgiebt, hätte Pietro seine Ekstasen malen dürfen, und sie könnten ganz wahr und gross sein; nur hätte ihn dabei eine innere poetische Nöthigung bestimmen müssen. (Ueber die „Gesinnung" des Künstlers und Dichters cursiren mancherlei unklare Begriffe, wonach diese z. B. darin bestände, dass er unaufhörlich sein Herz auf der Zunge trüge und in jedem Werke möglichst vollständige Programme seines individuellen Denkens und Fühlens von sich gäbe. Er hat aber als Künstler und Dichter gar keine andere Gesinnung nöthig, als die sehr starke, welche dazu gehört, um seinem Werk die grösstmögliche Vollkommenheit zu geben. Seine sonstigen religiösen, sittlichen und politischen Ueberzeugungen sind seine persönliche Sache. Sie werden hie und da in seine Werke hineinklingen, aber nicht deren Grundlage ausmachen.)

S. 660 fg.), gehört die von ihm allein gemalte Schlüsselübergabe zum Besten, was der Künstler geschaffen hat: der Wetteifer mit seinen florentiner Genossen spricht sich in dem gesunden Naturalismus, in einer gewissen Kraft und Grösse des Ausdrucks, den trefflichen Bildnissen, der vollen Gewandung und glücklichen Composition aus. Den Einfluss Signorelli's zeigt noch stärker und in besonders herber Weise ein beinahe gross gehaltenes Altarbild in der Chiesa della Calza zu Florenz: der Gekreuzigte mit der h. Magdalena am Fusse des Kreuzes nebst dem h. Hieronymus; wohl noch vor dem römischen Aufenthalte entstanden. a

Im Jahre 1491—92 ging der Künstler von Florenz noch einmal nach Rom, um den jetzt nicht mehr vorhandenen Wandschmuck im Palaste des Card. Giuliano de' Medici auszuführen. Damals malte er das 1491 datirte besonders reizvolle, sorgfältig in Tempera vollendete Bild der Anbetung des Kindes in der Villa Albani; auf den Flügeln vier edle Gestalten von Heiligen, darüber klein die Klage unter dem Kreuz und die Verkündigung (leider schadhaft). b

Im folgenden Jahre kehrte der Meister nach Florenz zurück und blieb hier (doch nicht ohne vorübergehend in Perugia, Venedig, Fano seinen Aufenthalt zu nehmen) bis zu seiner Berufung zur Ausschmückung des Cambio (1499) ansässig. Es ist die fruchtbarste und zugleich glücklichste Zeit seiner Thätigkeit. Die grössere Zahl der damals entstandenen Tafelbilder befindet sich auch jetzt noch in Florenz.

Der Palazzo Pitti enthält die berühmte Grablegung (Nr. 164, 1495), eine Sammlung von passiven Stimmungsköpfen, deren Wirkung bei der Abwesenheit anderer Contraste sich aufhebt; das Ganze mehr durch die treffliche Composition und gleichmässige Vollendung als durch wahre Tiefe ausgezeichnet; — ebenda Nr. 219: Madonna das Kind anbetend, stark übermalt, sowie die unangenehm süssliche Halbfigur der Magdalena (Nr. 42). — Die thronende Madonna mit zwei Heiligen in den Uffizien (1493) ist schon conventionell; dagegen ist das fälschlich als Selbstporträt bezeichnete Bildniss des Francesco dell' Opera vom Jahre 1494 (Nr. 287) von einer Individualität und einer Feinheit der Färbung und des Helldunkels, die der Künstler kaum in einem anderen Bilde aufzuweisen hat. Von besonderer Innigkeit der Empfindung ist ebenda das leuchtend warme Porträt des jungen Aless. Bracasi (Nr. 1217, s. auch unter Rafael). — Der Kreuzigung und dem Gethsemane in der Akademie, die um 1496 entstanden, hat der Meister einen besonderen Reiz in der abendlichen Stimmung der Landschaft zu geben gesucht; aber die Gestalten und der Ausdruck sind schon bedenklich schwächlich und süsslich. Weniger ist dies der Fall in der berühmten Pietà (nach 1486) mit ihrer höchst eigenthümlichen Anordnung und classischen Architektur; im Ausdruck der Köpfe ist sie freilich zu absichtlich und zu nüchtern. Voll Ernst und ener- c d e

gischer Wirklichkeit, leuchtend im Colorit und breit behandelt sind die beiden Profilbildnisse der Vallombrosaner Mönche (v. J. 1500), die deshalb lange als Jugendarbeiten Rafael's galten. Die grosse Himmelfahrt Mariä, unten vier Heilige, steht in engster Beziehung zu den gleichzeitigen Fresken des Cambio; theilweise sehr conventionell. Geringer noch ist die untere Gruppe in Filippino's Kreuzabnahme (1505). Das umfangreichste Werk in Florenz ist das grosse zwischen
a 1493 und 1496 ausgeführte Fresco in S. M. Maddalena de' Pazzi: Christus am Kreuz, an dessen Fuss Magdalena kniet, zu den Seiten die hh. Bernhard, Johannes, Maria und Benedict, unter drei Rundbogen angeordnet, wohl die vornehmste Schöpfung des Künstlers, die Italien erhalten ist.

Von besonderer Güte sind auch mehrere Bilder, die Perugino von Florenz aus oder bei vorübergehendem Aufenthalt auswärts ausführte. So die Verkündigung (1498) und die thronende Madonna (1497) in
b S. M. Nuova zu Fano, letztere namentlich ausgezeichnet durch fünf an Ghirlandajo gemahnende Staffelbildchen. Von ähnlicher Schönheit die (wohl gleichzeitige) thronende Madonna zwischen sechs Hei-
c ligen in S. Maria delle Grazie vor Sinigaglia. — Ferner die schöne Madonna zwischen den hh. Jacobus und Augustinus in S.
d Agostino zu Cremona (1494) und die kleine Madonna mit zwei
e Heiligen in der Gal. Poldi zu Mailand (Nr. 150). — Nicht auf gleicher Höhe: die thronende Madonna zwischen den vier Schutz-
f heiligen von Perugia (1496), jetzt im Vatican; — und die Lunette dieses Bildes mit der Pietà sowie die thronende Madonna, Ordens-
g brüder segnend (1498), beide jetzt in der Pinakothek zu Perugia.
h — Die grosse Madonna mit Heiligen in der Pinakothek zu Bologna gehört wohl in die spätere Zeit. — Ein gutes Werk der mittleren Zeit ist auch das früher Holbein benannte männliche Bildniss
i im Saal der Niederländer der Gal. Borghese zu Rom.

Im Jahre 1499 erhielt Perugino den Ruf zur Ausschmückung der
k Wechslerhalle, des sog. Cambio, in Perugia. Die Fresken in den beiden Räumen desselben, die er schon im folgenden Jahre vollendete (gegenständlich für die Cultur der Renaissance von ähnlicher Bedeutung, wie der Freskencyclus des Pal. della Ragione in Padua) sind bei mancher Schönheit, besonders in der kräftigen Färbung und Sorgfalt der Behandlung ein durchaus bezeichnendes Werk für Perugino's Ansicht vom Geschmack der Peruginer; Nebeneinanderstellung isolirter Gestalten auf derselben Linie, Gleichartigkeit des Charakters bei antiken Helden, Gesetzgebern und Propheten, Mangel der wahren Thatkraft und Ersatz durch Sentimentalität. (Ueber die Bedeutung der Decoration vgl. S. 232k). — Mit diesen Fresken beginnt ein Rückgang der künstlerischen Bedeutung des Meisters, der seitdem unstät in Perugia, Florenz, Rom, Siena und den kleinen umbrischen Städten

Beschäftigung sucht. Ein grosser Theil der Producte dieser letzten beiden Jahrzehnte sind reine Handwerksarbeiten, bei denen die Ueberschwänglichkeit der Gefühlsäusserungen doppelt widerwärtig wirkt. Die meisten Bilder Perugino's finden sich in der Pinakothek von Perugia (Saal M.) vereinigt. Wir führen folgende namentlich an: (ausser den oben genannten) eine Verklärung, Taufe Christi, Krönung Mariä (1502) mit besserer Rückseite, Martyrium des h. Sebastian (1518), Gott-Vater im Limbus; ferner in S. Severo die Heiligen unter Rafael's Fresco, in S. Agostino zu Siena eine Kreuzigung (vor 1506). Mehrere Altarwerke finden sich in den Kirchen seiner Vaterstadt Città della Pieve (von 1504, 1513 und 1517). Die Decke in der Stanza dell' Incendio des Vaticans, die Perugino im Auftrage Julius' II. 1508 malte, hat wenigstens noch ihren decorativen Werth. Eines seiner letzten Werke, die Pietà im Dom zu Spello (1521), ist für diese Zeit von seltenem Ernst des Ausdrucks.

a b c d e f

Bernardino Betti Biagi, gen. *Pinturicchio* (geb. nach Vasari 1455, † 1513), tritt uns zuerst neben Perugino bei Ausmalung der Wände der Sistina entgegen. Der Einfluss dieses begabteren Landsmannes, verbunden mit den Traditionen der älteren Umbrier, besonders des Fior. di Lorenzo, dessen Schüler Pinturicchio gewesen zu sein scheint, macht sich in seinen zahlreichen Arbeiten gleichmässig geltend. Seiner Begabung nach ein Miniator: überaus sorgfältig, farbenprächtig, mit Vorliebe für genreartige Scenen wie für reiches ornamentales Detail, an der alten Temperatechnik unabwendlich festhaltend, war er dennoch grade der Meister der Schule, der vorzugsweise im grossen zu schaffen berufen war, und dessen umfangreiche Freskencyklen so zahlreich und zugleich z. Th. so gut erhalten auf uns gekommen sind, wie die keines anderen italienischen Malers. Sie geben uns deshalb den vollständigsten Begriff der Pracht jener Kunstepoche und erfreuen, trotz des Mangels grosser Auffassung und ernster Naturstudien und trotz einer gewissen Handwerksmässigkeit durch schlichte Naivetät, wie durch heitere Freude an der Breite und Pracht des damaligen Lebens und an der Schönheit der Natur. Seiner echt umbrischen liebenswürdigen Auffassung fehlt jener Zug peruginischer Süsslichkeit. Weil seine Fresken ebenso geschickt angeordnet, wie sauber ausgeführt und decorativ prächtig ausgestattet sind, verdienen sie eine über ihren absoluten Kunstwerth hinausgehende Beachtung. Diese Eigenschaften machen es begreiflich, dass der Meister bei einem Publikum, das dem süsslichen Manierismus Perugino's Beifall klatschte, zur decorativen Ausschmückung ihrer Paläste und Privatkapellen den wahrhaft grossen Künstlern seiner Zeit vorgezogen wurde. Die grossen päpstlichen Familien Roms: die Rovere, Borgia und Piccolomini wetteiferten in der Beschäftigung des Künstlers.

Noch während Pinturicchio mit Perugino in der Sistina (vgl.

S. 660 fg.) thätig war, erhielt er umfangreiche Aufträge, die er mit Hilfe untergeordneter Maler stets in kurzer Zeit, aber stets sauber a und fleissig ausführte. Mit grosser Liebe sind in der Kap. Bufalini zu Araceli (1. Kap. rechts) die Wunder und die Glorie des h. Bernardin gemalt, wahrscheinlich die erste Arbeit des Künstlers nach Vollendung der Sixtinischen Fresken, also um 1484. Der Einfluss der Meister, mit denen er dort zusammen malte, in einzelnen Theilen auch das Vorbild von Melozzo's Decke in SS. Apostoli wirken hier in glücklichster Weise nach. Eine mannigfaltige Thätigkeit, wenn auch auf beschränktem Raume, entfaltete Pinturicchio namentlich in b S. Maria del Popolo, wo er seit 1485 im Auftrage verschiedener Mitglieder der Familie Rovere die Capp. di S. Girolamo (1. Kap. r.), mit dem besonders lebensvollen Altarbilde der Anbetung, die (nicht mehr erhaltene) Decoration der 2. Kapelle, die der 3. (um 1504) und c schliesslich die schöne, trefflich erhaltene Decke des Chors mit der Krönung Mariä und vier Sibyllen in phantasievoller Umrahmung (wahrscheinlich erst 1505) ausmalte. Die Decorationen der 4. Kap. entstanden 1489 im Auftrage des Cardinals Giorgio Costa (s. S. 232 a u. h).

Während er damals gleichzeitig für Innocenz VIII. selbst nur nebend bei beschäftigt war (Reste von Decorationen an der Decke des Museo Pio-Clementino im Vatican, sieben Lunetten mit musicirenden und e wappentragenden Putten im Belvedere), machte Alexander VI. ihn zu seinem Hofmaler. Für ihn malte er, ausser dem untergegangenen Freskenschmuck im Innern der Engelsburg (1495—98), das Appar- f tamento Borgia im Vatican (1492—94) aus. Im Saal der Päpste — unter dem Constantinssaal — wurden die ursprünglichen Gemälde schon unter Alexander VI. durch einen Einsturz der Decke (27. Juni 1500) zerstört. Perino del Vaga und Giovanni da Udine verzierten unter Leo X. das flache Gewölbe mit Stuck und Malerei (die sieben Planeten). Pius IV. (sein Wappen in der Laibung der Eingangsthür) gliederte die Wände durch mächtige Karyatiden und schmückte sie mit Landschaftsbildern, die fast völlig zerstört sind und durch herrliche Gobelins verdeckt wurden (links die farbenprächtigen Webereien der Hochrenaissance, die Geschichte von Kephalos und Prokris). — Im Saal des Marienlebens entdeckt man in den Medaillons der Propheten nur mühsam umbrischen Stilcharakter. Wie in den Stanzen Rafael's, so bezieht sich auch hier jedes Medaillon der Decke auf die Darstellung darunter. Ein ziemlich schwacher Schüler Pinturicchio's malte das arg zerstörte Marienleben al secco; der Meister selbst hat nur in der Auferstehung Christi und der Himmelfahrt Mariä Hand angelegt und hier vor allem die Porträts des Papstes (unterer Theil des Gesichtes restaurirt) und al fresco gemalt. Die Spuren der Goldarabesken auf grünem Grunde an den unteren Wänden wurden aufgefrischt, die gemalten Wandnischen mit den goldenen Geräthen

wieder hergestellt. — Im Saal der Heiligenleben hat die Geschichte von Isis und Osiris am Zwillingsgewölbe der Decke wohl Pinturicchio selbst gemalt. Die glänzendste Leistung des Meisters ist hier, wo uns die Porträte des Türkenprinzen Djem, des Francesco Borgia u. a. entgegentreten, die Disputation der h. Katharina. In der Heimsuchung Maria's — ursprünglich wohl für das vorige Gemach bestimmt —, dem Besuch des h. Antonius bei Paulus Eremita und dem h. Sebastian, einer höchst bedeutenden Leistung, verbindet sich mit dem umbrischen Element der Stilcharakter Signorelli's. Einflüsse des letzteren auch in der h. Susanna, während die h. Barbara wieder rein umbrisch ist. Das Rundbild der Madonna über der Thür ist ganz von Pinturicchio selbst gemalt und eins seiner anmuthigsten Marienbilder. — Im Saal der freien Künste ist an einheitlicher decorativer Wirkung das höchste erreicht, aber leider sind durch Heraufrücken des Marmorfrieses die ursprünglichen Verhältnisse zerstört. Die Engel mit dem Wappen des Papstes sind für Pinturicchio's Farbensinn besonders charakteristisch. Aber auch die rein ornamentale Decoration der Decke entzückt durch den halberloschenen Schimmer der reichen Goldornamente auf tiefblauem Grunde. Vasari erzählt, dass der Florentiner *Pietro Torrigiani* an diesen Stuckornamenten mitgeholfen habe. — (Das Appartamento Borgia, welches die Päpste seit Julius II. nicht wieder bewohnt haben, hatte im Sacco di Roma so gelitten, das Vasari schon von seinem Verfall zu reden weiss. Es diente häufig fürstlichen Gästen als Quartier (Alphons von Ferrara, Karl V. u. a.), wurde im Conclave für die Cardinalswohnungen mit benutzt und hat endlich Privatbibliotheken von Päpsten und Cardinälen beherbergt. Leo XIII. nahm den Gedanken Pius' VII. wieder auf, die arg verfallenen Räume als Museum herzurichten und nach langjährigen Restaurationsarbeiten wurden die Gemächer Alexander's VI. im Frühjahr 1897 dem Publicum wieder zugänglich gemacht. Alle Fussböden sind modern — das Paviment in der alten Bibliothek Sixtus' IV. gab die Muster — ebenso die Wandverkleidungen im Saal der Päpste und in der Torre Borgia. Die Teppichmalereien in den übrigen Räumen wurden nach vorhandenen Resten sorgfältig ergänzt und wieder hergestellt. Die sieben freien Künste, die Raffael in der Schule von Athen zusammengefasst, hat Pinturicchio in dem nach ihnen benannten Saal einzeln geschildert. Unten links am oberen Rande der Thronstufe der Rhetorica liest man den Namen „Pentoricchio".) [a] [b]

In der Torre Borgia hört Pinturicchio's Thätigkeit auf, wenn er nicht, was wahrscheinlich ist, die Deckendecorationen entworfen hat[1]). [c]

1) Sehr lehrreich ist es, den allmählichen Sieg der Grotteske über die älteren Decorationselemente zu verfolgen, die man nur noch im Saal der freien Künste sieht. Im ersten Raum der Torre Borgia (Fensternische links) kommt der Triumph der Grotteske am vollständigsten zum Ausdruck in Resten einer Candelaberverzierung, so originell und feingestimmt, dass sie nur von Pinturicchio's Hand sein können.

a Im Saal des Credo mag Peruzzi's Lehrer, *Pietro d'Andrea* aus Volterra, die Lunetten mit den Propheten und Aposteln gemalt haben; b die figürlichen Malereien im Saal der Sibyllen, vor allem die Darstellungen der sieben Planeten, sind handwerksmässige Leistungen. Hier oben links an der Decke die Jahreszahl der Vollendung 1494.

Schon Ende der achtziger Jahre hatte Pinturicchio in ähnlicher Weise wie das Appart. Borgia für den Nepoten Sixtus' IV., Domenico della Rovere, den Palast im Borgo Vecchio ausgemalt, das jetzige Con- c vento de' Frati Penitenzieri an der Piazza Scossacavalli. Das meiste dieser vorwiegend decorativen Malereien ist verloren gegangen, aber noch ist in einer kleinen Privatcapelle die auf Holz gemalte Ornamentirung eines Tonnengewölbes erhalten mit einem prächtigen Wappen der Rovere über der Altarwand. In zwei — nicht immer zugänglichen — Gemächern sind wenigstens noch die reichen Plafonds zu sehen, in drei Lunetten Reste von Propheten mit Spruchbändern von Pinturicchio selbst gemalt.

d Auch die geringen Freskenreste im Pal. Colonna, den Giuliano della Rovere aufführen liess, gleichfalls decorativer Art, sind neuerdings für Pinturicchio in Anspruch genommen worden (v. S. 232 i).

Auf kurze Zeit nach Perugia zurückgekehrt, wo er mehrere tüchtige Altarwerke (s. unten) ausführte, fand er Musse, eine Kapelle e (links) im Dom zu Spello auszumalen (1501): die Verkündigung, die Anbetung der Hirten und Pilger, und Christus unter den Schriftgelehrten; am Gewölbe die Sibyllen. Hier lässt er sich ganz unbefangen gehen und giebt, mitten unter vielem Conventionellen und Handwerklichen, ein paar höchst liebenswürdige Züge, wie z. B. das andächtige Herannahen der Hirten und Pilger, Joseph und Maria im Tempel etc. Reiche, hohe Hintergründe und aufgesetzter Goldschmuck f sind charakteristisch. — Das riesig grosse Altarbild in S. Andrea: die thronende Madonna, zu ihren Füssen der kleine Johannes schreibend, entstand erst 1508.

Im Jahre 1502 wurde der Meister vom Card. Piccolomini mit g der Ausmalung der Libreria (des Aufbewahrungsorts der Chorbücher) im Dom von Siena beauftragt und führte dies Unternehmen unter der Mitwirkung verschiedener Gehilfen bis zum Jahre 1507 aus. (Bestes Licht: Nachmittags.) Es ist als Ganzes die Hauptleistung des Künstlers, und in ihrer vollständigen Erhaltung, in der prächtigen, einheitlichen Aussattung des ganzen Raumes gilt vor allem, was oben im allgemeinen von den Vorzügen Pinturicchio's gesagt wurde. Hohe geschichtliche Auffassung, dramatische Steigerung der Momente muss man in diesen Ceremonienbildern nicht erwarten, vielmehr sich damit begnügen, dass die lebensfähigen Charaktere und Gestalten hier zahlreicher sind, als sonst bei Pinturicchio. Das Leben des Papstes Pius' II., das hier in zehn grossen, prächtig

eingerahmten Frescobildern dargestellt ist, ist dem glücklichen Maler unter den Händen zur anmuthigen Fabel, zur Novelle geworden; alles in Trachten und Zügen seiner Zeit, nicht der um 50 Jahre zurückliegenden. Kaum Pius selbst hat Bildnissähnlichkeit[1]); Friedrich III. ist „der Kaiser", wie er in jedem Märchen vorkommen könnte. Diese Art von Unbefangenheit war ein wesentlicher Vortheil für jenen Maler. An der Aussenseite der Kapelle das grosse, besonders gute Fresco mit der Wahl des Francesco Piccolomini zum Papst. — Ehe Pinturicchio an die Ausführung dieser Fresken ging, malte er 1504 einzelne kleinere Fresken in der Kap. S. Giovanni, unter denen sich namentlich die beiden Porträtfiguren des Stifters Alberto Aringhieri auszeichnen. — a b

Neben diesem Freskencyclus schuf der Künstler noch eine Anzahl zum Theil umpfangreicher Altarbilder. Ein Hauptwerk ist die thronende Madonna zwischen Heiligen in der Pinacoteca zu Perugia (von 1498), sowie der gleiche Gegenstand ebenda aus S. Girolamo; — im Dom zu Sanseverino ein ähnliches, kleineres Madonnenbild mit dem Stifter, früh und besonders reizvoll. — In San Gimignano im Stadthaus (aus Monte Oliveto) die Madonna in der Glorie von zwei Heiligen verehrt, in reizvoller Landschaft (um 1504; nicht unbezweifelt). — In Siena, Akademie, namentlich die h. Familie und die Begegnung von Christus und Johannes als Knaben. — Im Vatican (Nr. 23) die treffliche Krönung der Jungfrau, leider nicht unberührt. (Das zierliche, wirkungsvoll behandelte Bildchen in der Gal. Borghese: Christus am Kreuz zwischen den hh. Hieronymus und Christophorus, ist vielmehr von *Fiorenzo di Lorenzo*, s. S. 679 d.) — Die letzte Arbeit des Künstlers eine Kreuztragung in Casa Borromeo zu Mailand (1513), ein höchst sauber durchgeführtes Miniaturbild, zeigt recht die eigentliche Begabung des Künstlers. c d e f g h i

Ein mittelmässiger Nachahmer des Perugino, *Gerino da Pistoja*, sei hier gleich erwähnt, weil er ein Gehilfe des Pinturicchio war. Sein frühestes Bild ist eine Kirchenfahne in S. Agostino zu Borgo San Sepolcro, eines seiner spätesten und widerwärtigsten die thronende Madonna zwischen Heiligen in den Uffizien (Nr. 41). An- k l

---

1) Hat man doch in dem jungen Aeneas Sylvius zu Pferde Rafael's Bildniss entdecken wollen. — Die Frage, inwieweit *Rafael* bei der Ausführung dieser Fresken mit betheiligt war, beantwortet sich dadurch, dass sie frühestens im Herbst 1504 mit der Decke begann, dass R. also nur an dieser mitgearbeitet haben könnte. Aus dem Umstande, dass mehrere Zeichnungen zu den Fresken oder nach denselben (in den Uffizien, Casa Baldeschi zu Perugia, in der Brera und zu Chatsworth in England) dem Rafael — freilich nicht umstritten — zugeschrieben werden, darauf zu schliessen, dass der fertige Meister und grossartige Entrepreneur durch den jungen, noch fast unbekannten Maler sich die Entwürfe zu den Fresken habe machen lassen, scheint mir selbst bei einem keineswegs erstem, vielfach handwerksmässigen Maler, wie Pinturicchio, mindestens unwahrscheinlich. Zudem sind sämmtliche Fresken gleichartig und ganz im Charakter Pinturicchio's. (Siehe auch unter Rafael.) *

a sprechend ist ein Nolimetangere in S. Lucchese über Poggibonsi, wo sich auch (in den Klosterräumen) Fresken Gerino's finden.

Unter den Schülern Perugino's pflegt auch *Giovanni di Pietro*, gen. *lo Spagna* (nach seiner spanischen Herkunft, † um 1530) genannt zu werden; doch weist der Charakter namentlich seiner frühesten Gemälde viel mehr auf Fiorenzo als Vorbild oder Lehrer. Er scheint schon früh (vor 1503) mit dem jungen Rafael in Verbindung gekommen zu sein; die Einflüsse dieser Zeit bleiben für seine ganze Thätigkeit massgebend. Seine Madonna mit Schutzheiligen, im Stadt-
b hause von Spoleto, ist einer der allerreinsten und jugendfrischesten Klänge aus der ganzen Schule. Auch eine schöne thronende Madonna
c zwischen Heiligen, von reicher heller Färbung, in der Pinakothek zu Perugia, gehört seiner Frühzeit an, der auch die sog. Madonna della
d Spineta (ein Presepio) im Vatican (III. 26) zugeschrieben wird.
e — In Trevi sind von ihm: in Mad. delle Lagrime die Grab-
f legung von 1520, sowie im Municipio daselbst die beiden schönen Gestalten der h. Catharina und Cäcilia, die erstere einem jugendlichen
g Rafael nahe; in S. Martino eine feine und milde Madonna in der Mandorla mit den hh. Franciscus und Antonius von 1511; sowie eine Himmelfahrt Mariä von 1512 in dem benachbarten Kloster. — Die
h Madonna mit Heiligen in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi von 1516 (1. Kap. rechts) ist ohne Zweifel sein bedeutendstes Werk; die Ausführung äusserst sorgfältig und fein. — In seiner späteren Zeit war er namentlich in und um Spoleto beschäftigt, wo er 1517 Vorstand der Lukasgilde wurde. Am umfangreichsten hier die Fres-
i ken in S. Jacopo, zwischen Spoleto und Foligno, z. Th. schon ma-
k nierirt. — Im Pal. Colonna zu Rom ein tüchtiger S. Hieronymus in
l der Wüste. — Im Pal. Pitti, Corridore della Colonna, die zarte Vermählung der h. Catharina zwischen den hh. Antonius und Franciscus, schadhaft und nicht bedeutend. — Für eine Krönung Mariä
m im Municipio zu Todi aus den Reformati, vollendet 1511, und
n eine Wiederholung desselben Bildes im Stadthaus zu Trevi wurde dem Spagna ausdrücklich das obengenannte Altarbild des Dom. Ghirlandajo in S. Girolamo in Narni zum Vorbilde gesetzt (vgl. S. 656 g).
o — In der Galerie des Capitols die Reste von Fresken aus der Magliana, Einzelfiguren der Musen; spät und manierirt.

Die übrigen Schüler und Gesellen Perugino's verdienen nur eine summarische Aufzählung. Von *Eusebio di San Giorgio* zwei gute und eigenthümliche Fresken, Verkündigung und Wundmale des h. Franz
p (von 1507), im Kreuzgang des Kapuzinerklösterchens S. Damiano bei Assisi; zwei Jahre älter ist die schöne Anbetung der Könige aus
q S. Agostino in der Pinakothek zu Perugia (datirt 1505), dem Pinturicchio nahe verwandt; eine Madonna mit Heiligen ebenda vom J. 1509 ist Rafael's „Madonna des Königs von Neapel“ entlehnt;

von 1512 ein Altargemälde in S. Francesco de' Zoccolanti zu Matelica. — *Gianicola Nanni*, das Hauptbild: die Bekehrung Thomä in der Pinakothek zu Perugia; der zweite Saal des Cambio ist von besonders flüchtiger Ausführung (1517). Mehrere gute einzelne Heilige an einem Pfeiler des Domes. Anderes in der Galerie daselbst (Saal O). — *Tiberio d'Assisi* malte 1518 einen Freskencyclus aus dem Leben des h. Franciscus in der Capp. delle Rose von S. M. degli Angeli unterhalb Assisi, die er bereits ähnlich, aber um nichts lebensvoller, 1512 in S. Fortunato zu Montefalco ausgeführt hatte. — Unter Perugino's eigentlichen Schülern verdient *Sinibaldi Ibi* Erwähnung (Gubbio, Hauptkirche; Rom, S. Francesca Romana). — Die *Alfani* müssen eher Nachahmer Rafael's als Schüler Perugino's heissen. Der Vater, *Domenico di Paris Alfani* (1483 bis nach 1536), erhielt von Rafael die Zeichnung (jetzt in Lille) für eine Madonna mit Heiligen in der Pinakothek zu Perugia (P. 36) und verräth dessen übermächtigen Einfluss in allen Arbeiten; sein Sohn *Orazio* (1510—83) ist vollends von den verschiedensten Vorbildern abhängig. — *Berto di Giovanni* lernt man in der Pinakothek zu Perugia als einen leeren Nachahmer Rafael's mit ältern Inspirationen kennen: Thronende Madonna (Q. 16—21, dat. 1517) und Johannes auf Patmos. — *Adone Doni* (1540—83) zeigt in der Anbetung der Könige in S. Pietro (5. Pfeiler links) allerlei fremde Einflüsse neben peruginischen Anklängen. — Ein Abendmahl von 1573 in der Unterkirche zu Assisi, ebendaselbst die manierirten Fresken der Kap. S. Stefano; Altarbild in Gubbio, Dom. — Ein sonderbarer Kauz, *Bernardino di Mariotto* (um 1520), tritt uns in der Galerie zu Perugia entgegen. Seine Altarbilder (H. 1—3, 20 und 21), in Tempera ausgeführt, ahmen Rafael's Compositionen nach, sind aber noch ganz befangen in der altperuginesken Formengebung und Behandlung.

a b c d e f g h i k l m n

Alle diese Schüler sind in den Kirchen Perugia's und namentlich in der Pinakothek daselbst reichlich vertreten. In einzelnen guten Arbeiten sind sie origineller, als der Meister selbst in seinen späteren Durchschnittsleistungen, meist aber sind sie ziemlich schwach und flau; und als die letzten von ihnen das Stilprincip der römischen Schule mit ihrer mangelhaften Formenbildung vereinigen wollten, fielen sie in klägliche Manier.



Der Ort, wo in Oberitalien zuerst der Realismus zur Herrschaft gelangte und von wo er allmählich für die Entwicklung der Renaissance in den übrigen Theilen von Oberitalien maassgebend wurde, war Padua, das in Giotto's Arena-Fresken eines der herrlichsten Denkmale des Trecento aufzuweisen hatte. Hier ist es *Francesco Squarcione* (1397—1474), auf den man den Ausgangspunkt dieser

Entwicklung zurückzuführen pflegt. Squarcione — so sagt man — hatte in Italien und Griechenland antike Statuen, Reliefs, Ornamentstücke etc. gesammelt, nach denen in seiner Werkstatt studirt wurde, emsig, aber ganz einseitig. Von irgend einem Eingehen auf das Lebensprincip der antiken Sculptur, das auch für die Malerei belehrend und theilweise maassgebend hätte sein können, war nicht die Rede. Man schätzte an ihr nicht die Vereinfachung der Erscheinung, auch nicht die dadurch erreichte Idealität, sondern den Reichthum der Detailbildung, vermöge dessen vielleicht spätere, raffinirte Sculpturen grade die meiste Verehrung genossen. Diese Bestimmtheit der Lebensformen, die sich hier vorfand, im Gemälde wiederzugeben, war nun das Ziel der Schule; daher ihre plastische Schärfe und Härte. Sodann entlehnte die sehr ornamentliebende Schule eine Menge decorativer Elemente von den genannten und andern Resten des Alterthums, namentlich römischen Gebäuden.

Zugleich aber zeigte sich auch der realistische Trieb des Jahrhunderts grade hier besonders stark und mischte sich auf eine ganz wunderliche Weise mit dem Studium der Antike. Er gab die Seele, letzteres nur einen Theil der Aeusserungsweise her. Vorzüglich in der Gewandung bemerkt man das Aufeinandertreffen der beiden Richtungen; Wurf und Haltung wollen etwas Antikes vorstellen, das aber durch facettenartige Glanzlichter, tiefe Schatten und übergenaue Ausführung der Einzelmotive wirklich gemacht werden soll. — Ausserdem sind die tiefen, saftigen Farben, das sehr entwickelte Helldunkel und die scharfe und kräftige Modellirung durchgehende Verdienste der Schule von Padua, insbesondere des Andrea Mantegna, der sehr bald das belebende Element wurde.

Was jedoch jenen realistischen Trieb weckte und förderte, war auch hier der unmittelbare Einfluss der florentiner Kunst. Einige ihrer hervorragendsten Vertreter fanden gerade gegen die Mitte des Jahrh. umfangreiche Beschäftigung in Padua: *Uccello* und *Fra Filippo* in Fresken, die leider zu Grunde gegangen sind, und vor allen *Donatello* (1443—53, s. oben S. 421 und fg.). Hier in der Werkstatt des Donatello, der eine beträchtliche Zahl von Schülern und Gehilfen für seine Arbeiten um sich versammelte, fand nicht nur die Plastik, sondern auch die Malerei Oberitaliens ihre Belebung.

Squarcione's unzweifelhaftes Verdienst liegt in der Bildung seiner Akademie, in der Ansammlung von classischen Vorbildern zum Studium und in der gemeinsamen Verwendung seiner begabteren Schüler für grössere Arbeiten, bei denen ihm selbst mehr die Anordnung als die Ausführung zufiel. Von seinen wenigen Bildern ist nur noch eines in Italien erhalten, ein h. Hieronymus mit vier kleineren Einzel-
a gestalten von Heiligen auf den Seitentafeln, in der Galerie zu Padua (zwischen 1449 und 1452): alterthümlich fein in der Art

der älteren Vivarini, aber mässig in der Auffassung und Zeichnung, von gar zu miniaturartiger Ausführung. Für die Annahme, dass Squarcione besonders als Unternehmer thätig war, sprechen Aufträge zu nicht mehr vorhandenen Werken, namentlich aber der berühmte Freskenschmuck der Kap. S. Cristoforo in den Eremitani zu Padua, der ihm (nach 1443) in Auftrag gegeben, aber ausschliesslich von seinen Schülern und Gehilfen ausgeführt wurde (voll. vor 1460)[1]. a

Diese Fresken sind das Hauptdenkmal der Schule Scquarcione's, vor allem des *Andrea Mantegna* (1430—1506, s. S. 234a), von dem nicht nur der Haupttheil herrührt, sondern dessen Einfluss auch in den übrigen Theilen deutlich erkennbar ist. Die Darstellungen sind der Legende der hh. Christoph und Jacobus entnommen. Nach der Beschreibung des „Anonimo di Morelli“ sind die Freken zur Linken sämmtlich von *Mantegna* (Jacobus versucht, zum Apostel berufen, taufend, vor dem Richter, zum Tode geführt, stirbt als Märtyrer); zur Rechten ist der untere Theil (Martyrtod des h. Christoph und der Transport seines Leichnams) gleichfalls von *Mantegna,* die Fresken darüber sind von *Ansuino da Forlì* (der h. Christoph predigend) und von *Bono da Ferrara* (der h. Christoph das Christkind durchs Wasser tragend, Jacobus vor einem Fürsten zu Pferde, Jacobus Krüppel heilend); die Himmelfahrt Mariä in der Apsis wohl von *Mantegna* selbst; die Figuren von Gott-Vater und vier Heiligen in dem Gewölbe der Apsis von *Niccolò Pizzolo.* Das Geringste sind die besonders hässlichen Evangelistengestalten an der Decke, die Vasari, sicher irrthümlich, dem Mantegna zuschreibt.

In dem Ganzen herrscht ein einheitlicher Charakter; aber neben Mantegna erscheinen Ansuino wie Bono (und Zoppo?) plump in den Formen, ohne das Verständniss und den Sinn für die liebevolle Ausführung bis ins kleinste, wie sie Mantegna eigen ist. Nur Pizzolo kommt in lebensvoller Bewegung und Durchbildung der Gestalten seinem grösseren Mitschüler ganz nahe, sodass man jetzt geneigt ist, ihm die Ausführung der Apostelgruppe in der Himmelfahrt Mariä zuzuschreiben, während man umgekehrt für die beiden obersten Darstellungen der linken Wand (Jacobus versucht und zum Apostel berufen) Pizzolo statt Mantegna als Urheber vermuthet.

In Mantegna's eignen Fresken (1453—59) ist es nicht die höhere Auffassung der Momente, wodurch er den Florentinern gleich kommt; das Flehen des Jacobus um Aufnahme ist nicht eben würdig; bei der Taufe des Hermogenes erscheinen die meisten Anwesenden sehr zerstreut; das Schleppen der Christophsleiche ist eine bloss der Verkür-

1) Die Richtung und vielleicht auch die Schule Squarcione's zeigen die Fresken an der Decke der Cap. di S. Tarasio in S. Zaccaria zu Venedig (dem Jacopo Bellini zugeschrieben).

zung zu Gefallen gemalte Goliathscene. Aber an Lebendigkeit des Geschehens und an vollkommener Wahrheit der Charaktere hat kaum ein Florentiner ähnliches aufzuweisen. Man betrachte z. B. das wirre Durcheinanderrennen der Widersacher des h. Jacobus, wo er die Dämonen gegen sie aufruft; oder wie in dem „Gang zum Richtplatz“ das blosse Innehalten des Zuges ausgedrückt ist: oder die Gruppe der auf den h. Christoph zielenden, die sich im lebhaften Erstaunen nach dem von einem Pfeil ins Auge getroffenen Präfecten umsehen; oder die der bekehrten Kriegsknechte.

In Padua malte *Mantegna* in der Lunette über dem Hauptportal a des Santo die Gestalten der hh. Antonius und Bernardino in Fresco b (1452, sehr beschädigt). Im Castello di Corte zu Mantua, wo er seit 1460 für Lodovico Gonzaga thätig war, sind wenigstens noch Theile der Fresken in der Camera degli Sposi, jetzt Archivio notarile, erhalten: Scenen aus dem Leben des Lodovico Gonzaga mit den frühsten, köstlich lebensvollen Porträtgruppenbildern in Landschaften mit reichstem Detail, an der Decke Kaiserbildnisse und kleine mythologische Darstellungen grau in grau (seit 1474). Ebendaselbst die Wölbung einer Loggia, nahe bei der Camera degli Sposi, mit vorzüglichen Deckenbildern: Putten mit Jagdgeräth, wahrscheinlich ein Vorbild für Correggio bei seinen frühesten Werken in Parma. Die Verkürzungen, die Mantegna in den letztern mit Vorliebe sucht, giebt er mit grösster Geschicklichkeit. — End- c lich besitzt S. Andrea in der Grabkapelle Mantegna's die (stark übermalte) Begrüssung der beiden h. Familien und eine Taufe Christi; Werke seiner späten Zeit. (Die Fresken im Belvedere des Vaticans, 1488—90, sind zerstört.)

Um der höchst genauen, selbst scharfen Ausführung willen begnügte sich Mantegna nicht mit dem Fresco, sondern versuchte von Bild zu Bild andere Malarten, Reichthum der entfernteren Gruppen, der baulichen und landschaftlichen Hintergründe, der mit Faltenwerk, Glanzlichtern, Reflexen u. s. w. überladenen Gewandung. Unter seinen Tafelbildern ist das früheste das aus zwölf einzelnen Tafeln bestehende d Altarwerk mit dem h. Lucas der Brera (Nr. 264, v. J. 1453), lauter einzelne Heiligengestalten von saubererster Durchführung und minu- e tiösem Detail. Ihm folgt die (übermalte) h. Eufemia im Museum von Neapel, vielleicht das grossartigste Programm der ihm erreichbaren Idealschönheit (1454). — Während die Fresken in den Eremitani ihrer Vollendung nahe rückten, erhielt Mantegna den Auftrag für das drei- f theilige Altarbild in S. Zeno zu Verona (vollendet 1459), eines der durchdachtesten Werke des Meisters. — Lieblicher und weicher, dabei im einzelnen von gleichem Reichthum und noch grösserer Vollendung erscheint er in dem wenig jüngeren dreitheiligen kleineren g Altarbilde der Uffizien (Nr. 1111); — eine kleine Perle in miniatur-

artiger Durchbildung ist die Madonna in einer Felslandschaft ebenda (Nr. 1025), um 1489 in Rom gemalt. — Von ähnlichen Vorzügen die jugendlich kecke Gestalt des h. Georg vor einer Bergfeste in der Akademie zu Venedig (Nr. 588). Ein paar frühere kleine, sauber vollendete Madonnen in der Gal. zu Bergamo und in der Gal. Poldi zu Mailand. Das charakteristischste Beispiel, wie schrecklich ernst es dem Künstler mit seinem Naturalismus war, ist die Pietà der Brera (Nr. 273, um 1475): der abschreckend hässliche Leichnam, so verkürzt, dass sich Füsse und Kopf fast berühren, lässt nur in den Ecken Platz für die Köpfe der drei Marien, deren Züge durch Schmerzesäusserungen entstellt sind; aber die Verkürzung ist so meisterhaft, die Durchbildung bis in das kleinste Detail so ernst und gross, die Lichtwirkung so fein, dass wir an der heiligen Ueberzeugung nicht zweifeln können, mit der Mantegna dies Werk schuf. Die Brera besitzt auch das schönste Madonnenbild des Meisters, in halber Figur, von Cherubim umschwebt; ungewöhnlich prächtig und leuchtend in der Farbe (aus der mittleren Zeit). Der späteren Zeit gehören an: eine sehr umfangreiche thronende Madonna mit Heiligen, grossartige Charakterfiguren, in der Casa Trivulzi zu Mailand (1497), ein grosser h. Sebastian, wenig erfreulich, der aus der Gal. Scarpa zu Motta in die Sammlung des Baron Franchetti zu Venedig gekommen ist. — Eine Madonna mit fünf Heiligen (in Halbfiguren) in der Gal. zu Turin ist leider stark übermalt.

Squarcione's treuester Nachfolger in seiner miniaturartigen Weise, aber noch kleinlicher und carikirter als sein Meister ist *Gregorio Schiavone* (seit 1441 in der Malerzunft zu Padua). In der Gal. zu Turin (V, 824) ein sehr charakteristisches Madonnenbild, in reicher Einrahmung, mit Fruchtkranz und Beiwerk, in der Gal. zu Bergamo die Einzelfiguren der hh. Hieronymus und Alessius (Nr. 159 u. 161).

Durchaus als Nachfolger Squarcione's charakterisirt sich *Bernardo Parentino,* von dem neuerdings eine grössere Zahl von Bildern nachgewiesen ist. Das bezeichnete Bild des kreuztragenden Christus mit den hh. Hieronymus und Augustin zur Seite in der Gal. zu Modena ist nüchtern und ungeschickt componirt; in Färbung, unruhiger Faltengebung, herben Gestalten und phantastischer Landschaft mit Felsengebilden und vereinzelten Pflanzen und Bäumchen verräth sich die Schule von Padua. Uebereinstimmend im Charakter ist die Bekehrung Pauli im Museum zu Verona. Beglaubigt sind auch die Verkündigung in der Akademie zu Venedig (Nr. 606 u. 608) und die kürzlich aufgedeckten Freskenreste im Klosterhof hinter S. Giustina zu Padua (jetzt Kaserne); in letzteren besonders gut die Mantegnesken Chiaroscuri, die antike Reliefs nach-

a ahmen. Die Gal. Borromeo in Mailand besitzt von Parentino zwei reichere Compositionen, eine Amazonenschlacht und den Gang b nach Golgatha. Auch ein Diphtychon im Museum zu Vicenza, sowie zwei phantastische Legendenscenen (Mantegna gen.) in der c Gal. Doria zu Rom gehen wohl auf ihn zurück.

Die Paduaner Schule des Squarcione bricht sich zunächst nach Süden Bahn, nach Ferrara, Bologna und der Mark, durch die Schüler aus diesen Gegenden, die Squarcione ausgebildet hatte. Von *Ansuino da Forlì* ist freilich ausser dem Fresco in der Eremitenkapelle nichts Sicheres nachzuweisen, ebensowenig von dem ebenda beschäftigten (s. oben) *Bono da Ferrara*; aber der Einfluss beider Künstler auf ihre Heimath darf aus der Kunstentwicklung daselbst geschlossen werden. (Vergl. S. 669 ff. Melozzo und Palmezzano.)

Von *Marco Zoppo,* der nach seiner Thätigkeit in Padua zunächst in Venedig beschäftigt war, sind noch mehrere seiner ernsten, aber in den Gestalten ungeschickten Bilder in Bologna erhalten, namentd lich das bez. vieltheilige Altarbild im Collegio di Spagna; — ein e Crucifix und eine Geburt Christi (Nr. 198) im Museo Civico, aus später Zeit. (Das Altarbild mit der h. Apollonia, umgeben von kleinen f Darstellungen aus ihrer Legende in der Pinakothek wird jetzt mit Recht dem alterthümlichen Ferraresen *Galasso Galassi* zugeschrieben, g von dem auch die hh. Petrus u. Johannes in S. Stefano [Capp. d. Conh cezione]). — In Pesaro in S. Giovanni Ev. eine Pietà und ein i Haupt Johannis d. T.; in der Akademie zu Venedig ein Madonnenbild. — Das ansprechendste Werk des Künstlers in Italien ist ein kleiner k h. Hieronymus in einer Landschaft bei Dr. G. Frizzoni in Mailand.

Als echter Paduaner kennzeichnet sich auch *Baldassare d'Este,* wenn ihm der grosse Tod der Maria (auf Goldgrund) in der Sammlung l Saroli-Lombardi zu Ferrara mit Recht zugeschrieben wird: hässliche, magere Gestalten, aber nicht ohne Leben, wenn auch übertrieben in Bewegung und Ausdruck.

Diesen Künstlern verwandt, von paduanischer Schulung, zugleich aber von Piero della Francesca beeinflusst erscheint *Francesco Cossa* († 1480). In Ferrara schon 1456 mit seinem Vater thätig, war er seit 1470 in Bologna angesessen. Hier ist von ihm das Fresco der thronenden Madonna mit Engeln, zu ihren Füssen Giov. Bentivoglio m mit seiner Gattin, in der Mad. del Baracano (1472), und das Altarbild der Madonna zwischen den hh. Petronius und Johannes Ev. n in der Pinacoteca (1474). Seinen Gestalten, von ähnlicher Schwerfälligkeit aber besserer Zeichnung als die des Zoppo, wohnt ein hoher Grad von Ernst und Würde inne; die reichen Details, die Landschaft mit phantastischen Felsen und Burgen, sind mit grosser Sauberkeit in

brillanten leuchtenden Farben durchgeführt[1]). Eine eigenhändige treffliche Arbeit Cossa's ist die Altarstaffel der Vatican. Galerie a (I, 11 B. Gozzoli genannt) mit reichen, lebensvollen Scenen aus der Legende des h. Hyacinth, sehr leuchtend in der Farbe und überreich an zierlichem Beiwerk. Zwei Flügel des Triptychons, zu dem diese Predella gehörte, befinden sich jetzt in der Brera zu Mailand, die b energischen Einzelfiguren des h. Johannes d. T. und des h. Paulus, von grosser coloristischer Wirkung (das Mittelbild mit der Figur des h. Hyacinth in der Nationalgalerie zu London). Dem Cossa gehört auch das treffliche Profilbild eines jungen Mannes im Museo Correr zu Venedig, wie die Formen der Landschaft und die Färbung c beweisen (Ansuino da Forli genannt, nach der irrthümlichen Deutung der gefälschten Inschrift: A. F. P.). (Vgl. unter Glasmalerei.)

Die herbe Eckigkeit des Zoppo ist in Cossa gemässigt durch den Einfluss, den die Thätigkeit des Piero della Francesca (S. 667 ff.) in Ferrara auf die Entwicklung der dortigen Malerei ausübte[2]), und der sich in geringerem Maasse auch in dem benachbarten Bologna geltend macht. Piero's eigene Malereien im Pal. Schifanoja sind leider d untergegangen; die Malereien im grossen Saale, die erhalten sind, wurden wahrscheinlich schon um 1470 ausgeführt und sind das interessanteste Gesammtdenkmal der älteren ferraresischen Malerei und zugleich eines der wichtigsten culturgeschichlichen Denkmale jener Zeit. Es ist das Leben eines kleinen italienischen Gewaltherrschers, Borso von Este, Herzogs von Ferrara, in einer Weise verklärt, die dem Sinn des Jahrhunderts zusagte. Eine untere Bilderreihe stellt lauter Handlungen Borso's dar, auch sehr unwichtige, in prächtiger baulicher und städtischer Scenerie und reichen Trachten. Eine zweite Reihe enthält die Zeichen des Thierkreises mit schwer ergründlichen allegorischen Nebenfiguren auf blauem Grunde, die oberste Götter und Allegorien auf Triumphwagen, von symbolischen Thieren gezogen, nebst Scenen aus dem Menschenleben, die allerlei Künste und Verrichtungen darstellen. Das Ganze ist wieder von jenen astrologisch-sinnbildlichen Encylcopädien (wie die des Miretto im Pal. della Ragione zu Padua, S. 626 e), in deren Geheimniss eingeweiht zu sein das Glück der damaligen Gebildeten war. Die meist brillante Ausführung ist bis hoch hinauf so miniaturartig fein, dass man eines Rollgerüstes

1) Die dem Cossa zugeschriebenen grossen, etwas plumpen und einförmigen Gestalten der zwölf Apostel in S. Petronio (5. Kap. links) sind wohl von der Schulrichtung, aber nicht von der Hand des Künstlers. Auch der h. Hieronymus (6. Kap. rechts) ist nur die Arbeit eines Schülers von Cossa. *

2) Als frühestes Werk der Renaissance in Ferrara verdient das um 1440 entstandene Fresco der Auferstehung im Chor von S. Apollinare beachtet zu werden: ** überlebensgrosse Gestalten von einem Ernst und einer Hoheit, wie sie die späteren Ferraresen nicht mehr erreichten, dem Vittore Pisano nahestehend; schon mit landschaftlicher Ferne.

zur Besichtigung bedarf. Leider ist die Hälfte zu Grunde gegangen. Die Ausführung der erhaltenen Nord- und Ost-Wand zeigt verschiedene Hände: am besten und am meisten beeinflusst von P. della Francesca sind die Darstellungen der Monate März, April und Mai, die urkundlich von Francesco Cossa vor 1470 beendet wurden.

Cosma Tura, gen. Cosmè (geb. 1430, † 1495), der wohl schon seit 1457 in den Diensten des Hofes der Este war, scheint an jenen Fresken keinen Antheil gehabt zu haben, wenigstens lässt sich seine Hand an den noch erhaltenen Stücken nicht nachweisen. Von ihm
a befinden sich im Dom zu Ferrara zwei grosse Tafeln, einst Orgel-
b flügel mit der Verkündigung und dem h. Georg (1469); in der Pina-
c kothek ebenda zwei kleine Rundbilder (Nr. 26 und 27), bei Cav. Santini ebenda die vorzügliche Figur des S. Giacomo della Marca;
d in der Galerie zu Bergamo eine kleine Madonna; in Venedig im
e Museo Correr eine Pietà, in der Akademie ein tüchtiges Ma-
f donnenbild. (Eine Carità im Museo Poldi in Mailand [wohl nicht
g eigenhändig], der Frühling bei Lady Layard in Venedig). Im
h Pal. Colonna zu Rom (Privatzimmer) eine grosse Tafel mit dem
i Bischof Roverella und seinem Schutzpatron. Im Museo Poldi zu Mailand u. a. a. O. zerstreut kleine Tafeln eines Altarbildes. Gegenüber den andern Schülern Sqarcione's ist Tura frischer und heiterer in der Färbung, phantastisch und überreich in spielendem architektonischen Detail und Zierwerk.

Wie Tura, so stehen auch die übrigen Ferraresen des 15. Jahrh. sämmtlich unter dem gemischten Einflusse von Padua und von P. della Francesca. Mit den Florentinern können sie sich schon deshalb nicht messen, weil die bewegte Darstellung des Geschehens ihre Sache nicht war, so dass sich z. B. selbst ihr Raumgefühl nur unvollkommen entwickelte. Aber der Ernst ihres Realismus, die Bestimmtheit ihrer Formen, die treffliche Modellirung, die Pracht der Farben und das Helldunkel, das sie selbst in Temperabildern erreichen, geben ihren Werken einen bleibenden Werth.

Der bedeutendste unter den ferraresischen Quattrocentisten ist wohl der erst neuerdings wieder in volles Licht getretene *Ercole de' Roberti* (geb. zwischen 1450 und 60, † 1496). Neben dem Einflusse Tura's scheint er besondere Anregung aus der Paduanischen Schule zur Zeit Jac. Bellini's und Mantegna's empfangen zu haben. Er genoss eine aussergewöhnlich bevorzugte Stellung am Hofe der Este, bei denen er von 1487 an als Hofmaler wirkte, nachdem er in Bologna gearbeitet und dort die von Vasari hochgepriesenen, leider untergegangenen Fresken der Kapelle Ganganelli in S. Pietro geschaffen
k hatte. Sein erhaltenes Hauptwerk in der Brera, eine thronende Madonna mit Heiligen (Nr. 179), zeigt ihn dem Tura auf das engste verwandt und in der Farbe eher noch überlegen. Namentlich seine

weiblichen Figuren sind voller und ansprechender als bei Tura; bei gleicher Freude am Detail und an reicher Färbung herrscht mehr Ruhe in der Haltung und Gewandung, feinere Beleuchtung und wärmere Stimmung der Farben. Ein kleines Bild in der Galerie zu Modena: a Tod der Lucretia; ein paar andere bei Cav. Santini und S. Vende- b ghini in Ferrara; die pikante Darstellung des Herkules auf dem Schiff im Museo Civico zu Padua (Sammlung Cavalli); die Darstellung c eines Kampfes im Museo Correr zu Venedig steht ihm jedenfalls d nahe. Dass seine Werke einst hochgeschätzt wurden, beweisen mehrfach vorkommende Zeitcopien seiner Bilder; in Italien hat sich eine solche in einer Darstellung aus dem Leben Melchisedek's in der Galerie Chigi in Rom erhalten. e

Lorenzo Costa (1460—1535), in Ferrara unter dem Einflusse der genannten Künstler, hauptsächlich wohl unter dem des Ercole de' Roberti gebildet, kam früh nach Bologna, wo sich seine Hauptwerke befinden, und gerieth hier in einen merkwürdigen Austausch mit Francesco Francia. Er brachte in dieses Verhältniss einen ganz gefesteten Realismus und eine viel grössere Kenntniss mit, als Francia damals besass; er beugte sich vor dessen Schönheitssinn und Seelenausdruck, behielt aber gehörigen Orts eine gesundere Empfindungsweise und leuchtendere Färbung vor ihm voraus. — Von den grossen auf Leinwand gemalten Temperabildern in der Kap. Bentivoglio zu S. Gia- f como Maggiore erscheinen die beiden schwer ergründlichen allegorischen Trionfi (1490) befangen durch den Gegenstand, der über Costa's Kräfte ging; diese sowie die Madonna mit den hässlichen aber tüchtigen Bildnissen der Familie Bentivoglio (von 1488) zeigen in dem fast mürrischen Ernst der vollen Gestalten und in dem grauen Colorit engen Anschluss an Roberti. — In S. Petronio ist sodann g das Altarbild der Kap. Bacciochi (7. Kap. links): thronende Madonna mit vier Heiligen und einer herrlichen Lunette von musicirenden Engeln (1492), jedem Francia überlegen[1]). In den späteren Bildern macht sich der Einfluss seines Freundes Francia in der grösseren Ruhe und häufig in gar zu empfindsamer Ausdrucksweise geltend; die Figuren sind vielfach übermässig schlank und schwächlich. — Hinten im Chor von S. Giovanni in Monte: Mariä Krönung mit sechs Hei- h ligen, die hier, wie in der Schule von Bologna-Ferrara überhaupt, gruppirt und nicht bloss, wie bei den Peruginern, in einer Reihe aufgestellt sind. — Ebenda (7. Kap. rechts) noch ein Hauptbild: thronende Madonna mit köstlich naiven Musikengeln und Heiligen (1497). Das Bild im Chor ist zugleich eins der ausgezeichnetsten Specimina

1) Die Marter des h. Sebastian in der Cap. Marescotti in S. Petronio, (5. Kap. l.), * die ihm von den Führern zugesprochen wird, ist doch wohl als das Werk eines anderen unbekannten Ferraresen, der gleichfalls unter dem Einfluss des Cossa steht, zu betrachten. Ebensowenig kann ihm die daneben befindliche Verkündigung zugewiesen werden, die von der gleichen Hand ist wie die Apostel derselben Kapelle.

für die Behandlung der Landschaft, in der Costa bereits den Sinn für
gesetzmässige, mit den Figuren in Harmonie stehende Linien und eine
bedeutende Meisterschaft in der Abstufung der Töne entwickelt. Es
sind meist schöne Thaleinsenkungen mit reicher Vegetation und Aus-
sichten in eine sanfte, nicht phantastische Ferne, deren Vorbilder man
in der Umgebung von Bologna finden wird. — An den Fresken, die
a ihm in S. Cecilia angehören (s. unten, das 4. Bild links und das 4.
rechts) ist vielleicht die Landschaft geradezu das Beste. — (Die
b Himmelfahrt Mariä in S. Martino, 5. Altar links, erscheint für Costa
zu schwächlich in Haltung und Ausdruck der Figuren.) — In der
c Pinakothek ausser mehreren Madonnen mit Heiligen die Ver-
mählung der Maria. — Nach der Vertreibung seiner Gönner, der
Bentivogli, aus Bologna, erhielt Costa 1507 einen Ruf an den Hof
der Gonzaga, wo er bis zu seinem Tode blieb. Der Sacco di Man-
tova hat auch seine Werke hier fast ausnahmslos zerstört. Eine thro-
d nende Madonna in S. Andrea zu Mantua (1525) ist sehr beschädigt.
Das ihm zugeschriebene geringe Bildniss der Elisabetta Gonzaga (irr-
e thümlich Isabella von Este gen.) in den Uffizien (Nr. 1121) hat mehr
veronesischen Charakter. Es wird durch das bez. Bildniss des Bentivo-
f glio im Pal. Pitti (Nr. 376) an Feinheit der Durchbildung und der
g tiefleuchtenden Färbung wesentlich übertroffen. In der Brera eine
Anbetung der Könige von 1499. (Die ihm im Ateneo von Ferrara
h zugeschriebene Madonna, Nr. 28, ist ein Werk des *Munari*; s. diesen.)

Der hervorragendste Geselle des Costa war *Ercole* (*di Giulio
Cesare*) *Grandi* († wahrscheinlich 1535). Ein Hauptwerk von ihm ist
i uns in den Deckenfresken des Pal. Scrofa-Calcagnini in Fer-
rara erhalten, die schon den ersten Jahren des 16. Jahrh. angehören
und deutlich die Abhängigkeit von Costa verrathen. Eine Reihe zu-
sammengehöriger biblischer Darstellungen in Tempera, jetzt zerstreut
k in der Sammlung Layard in Venedig, in der Gal. zu Bergamo
u. s. f. (Wahrscheinlich auch das kleine Bellini genannte weibliche
l Porträt [Nr. 207] der Capitolinischen Galerie.) Mit Unrecht dem
Grandi zugeschrieben: ein Christus am Kreuz zwischen Maria und
m Johannes bei Cav. Santini in Ferrara und ebenda im Ateneo
die Maria von Egypten (Nr. 124), die Geburt Christi (Nr. 55), die
Beweinung (Nr. 56) und das Martyrium des h. Sebastian (Nr. 57),
sämmtlich ferraresische Bilder von unbekannter Hand.

An Costa erinnert der geringere *Domenico Panetti* (angeblich
n 1460—1511/12). In Ferrara: im Dom eine thronende Madonna mit
o den Stiftern, früh und noch altferraresisch im Charakter; — Ateneo:
am günstigsten eine Heimsuchung (Nr. 103), ein h. Andreas (Nr. 105)
und alte Orgelflügel mit dem englischen Gruss und zwei Heiligen, schon
p in Garofalo's Art; — Sacristei von S. M. in Vado: die Fahrt der h. Fa-
q milie über den Nil. — In d. Galerie zu Rovigo eine Pietà. — Ganz

in Francia's Nachahmung versenkt erscheint der Ferrarese *Michele Cortellini* in einer thronenden Madonna mit vier Heiligen (1512) aus S. Andrea im Ateneo (Nr. 30); auch eine thronende Madonna mit Heiligen v. J. 1506 bei Cav. Santini in Ferrara zeigt schon den Einfluss der Costa-Francia-Schule; dieser kann erst um 1503 eingetreten sein, denn ein Tod Mariä in derselben Sammlung von 1502 und ein mehrtheiliges Bild im Ateneo (Nr. 29, dem Costa zugeschrieben) zeigen diesen übrigens schwachen Meister noch als durchaus befangenen trockenen Quattrocentisten.

a b c

Francesco Raibolini, gen. *il Francia* (1450—1517), bildet den Abschluss, aber nicht, wie man annahm, den Höhepunkt der älteren bologneser Malerschule. Von Haus aus war er Goldschmied und ein gefeierter Stempelschneider und Münzmeister seiner Zeit, zuweilen auch als Architekt und als Bildhauer beschäftigt. Seine Thätigkeit als Maler fällt wesentlich in seine spätere Zeit. Erst mit dem Jahre 1490 beginnen die datirten Werke; und in diesen zeigt sich sogleich der Einfluss des Costa, der sich in kräftiger, leuchtender Färbung, Vorliebe für reiche architektonische Umgebung und lebensvolleren, frischeren Gestalten kund giebt. Die an die gleichzeitigen umbrischen Meister erinnernde Sentimentalität, auf vollere, kräftigere Bildungen übertragen, nimmt nun jenen wunderlichen Ausdruck des „Gekränktseins" an. Hauptsächlich die weiblichen Heiligen und die Madonnen scheinen dem Beschauer einen Vorwurf darüber zu machen, dass er die Unbescheidenheit hat, sie anzusehen. Seine Hauptschwäche ist die Erzählung, das Geschehen überhaupt; wo er über den Ausdruck stiller Andacht hinausgeht, fehlt es seinen Gestalten an Kraft und Lebenswahrheit; sie sind erfunden und nicht empfunden. Und dem entspricht auch seine Färbung, zumal der späteren Zeit, in ihrer kalten Nüchternheit, wie die Behandlung in ihrer übertriebenen Glätte und Sorgfalt.

Eines seiner frühesten und schönsten Bilder, die thronende Madonna mit sechs Heiligen und einem lautenspielenden Engel in der Pinakothek zu Bologna (Nr. 78, datirt 1490, — ursprünglich war vielleicht 1494 zu lesen), ist herrlich, ganz im Anschluss an Costa gemalt und von jener Innigkeit des ekstatischen Ausdruckes, die dem viefach verwandten Perugino nur in seiner besten Zeit eigen ist. Im kleinen von gleicher Schönheit ist die Kreuzigung in der Bibliothek zu Bologna, gleichfalls ein ganz frühes Werk, das sich noch an Costa anlehnt. Aus gleicher Zeit der h. Georg in der Gal. Nazionale zu Rom und das farbenprächtige Meisterwerk des h. Stephanus der Gal. Borghese und ein h. Franciscus bei Dr. Gust. Frizzoni in Mailand. Eine Pietà in der Pinakothek zu Bologna und eine Verkündigung der Brera (Nr. 331) schliessen sich den erstgenannten Bildern noch nahe an. Die zwischen zwei Hallen thronende Madonna

d e f g h i

a mit vier Heiligen in der Pinakothek zu Bologna (Nr. 80, von
1499), sowie die Anbetung des Kindes mit Heiligen und Donatoren
(Nr. 81) sind gleichzeitig mit seinem schönsten Werke: dem ganz im
Anschluss an Costa ausgeführten Altarbilde in der Kap. Bentivoglio
b zu S. Giacomo Maggiore (1499), einer thronenden Madonna in
schöner, farbenprächtiger Architektur, umgeben von Heiligen, deren
vornehme Ruhe und anspruchslose Schönheit, verbunden mit der
reichen, leuchtenden Färbung, ebenso packend auf den Beschauer
wirkt, wie ihn die meisten Bilder des Künstlers kalt lassen. — Diesem
c Werke stehen ein ähnliches Madonnenbild in S. Martino und eine
d köstliche kleine Madonna, die kürzlich für die Pinakothek in Bologna erworben ist, noch ziemlich nahe. Werke seiner späteren Zeit
e mit deutlichem Einfluss von Rafael sind in der Pinakothek zu Bologna: eine Verkündigung mit den hh. Johannes d. T. und Hieronymus (Nr. 79), — geringer und früher eine Annunziata zwischen drei
Heiligen, ebenda; — ausserhalb Bologna namentlich eine grosse
f Krönung Mariä im Dom zu Ferrara und der gleiche Gegenstand
g von ähnlichen Vorzügen der Erfindung in S. Frediano zu Lucca.
h — Eine Grablegung in der Turiner Galerie von 1515 ist ebenso wie die thronende Madonna zwischen vier Heiligen in der Gal.
i zu Parma kalt und nüchtern; ebenda eine Kreuzabnahme. —
k In der Pinakothek zu Forli eine Geburt Christi; in der Biblio-
l thek zu Cesena eine schöne Darstellung im Tempel. Im Museum
m zu Verona eine Madonna mit Engeln; in den Uffizien (Tribuna)
n das anziehende, vornehme Porträt des Scappi; in der Ambrosiana
zu Mailand der Auferstandene (Nr. 59).

o Die Fresken in S. Cecilia zu Bologna (schon vor 1509 vollendet) ein Werk der ganzen Schule[1]), darf man nicht mit allzu frischen florentinischen Eindrücken anschauen; was Erzählendes daran ist, giebt sich als Anleihe von dort zu erkennen, und zwar als eine ziemlich befangene. Allein soweit hier Francia's eigener Entwurf zu reichen scheint, sind es liebliche Gestalten; in seinen eigenen beiden Bildern gilt dies auch von den Köpfen und von der ganzen Behandlung. (Ueber Costa's landschaftliche Gründe vgl. S. 697 g.)

Francia hatte wie seine Goldschmiedewerkstatt auch seine Malerwerkstatt, was so manche seiner späteren handwerksmässigen Bilder beweisen, die immer wieder in abgeschwächterer Form alte Motive wiederholen. Hier beschäftigte er unter anderen seine Söhne *Giacomo* († 1557) und *Giulio Francia* (1487 bis nach 1543) und *Amico Aspertini*. *Giulio* hat fast ausschliesslich als Handlanger seines Vaters und später seines älteren Bruders gearbeitet. Ein gemeinsames, mehr an

1) Ihre Vertheilung ist nach den Urhebern: Altarraum, links: *Fr. Francia, Lor. Costa, Tamaroccio, Chiodarolo, Am. Aspertini*; rechts: *Fr. Francia, Lor. Costa, Chiodarolo, Tamaroccio, Am. Aspertini.*

gleichzeitige Ferraresen erinnerndes Bild beider Söhne z. B. in der Gal. zu Modena (von 1531). — *Giacomo* hat aber eine Anzahl zum Theil durch flotte Behandlung und kräftigere Gestalten recht tüchtige Werke im späteren Stile seines Vaters geschaffen. Sein Hauptwerk, freilich in der Auffassung nicht von seinem Vater, sondern von den Venezianern inspirirt und daher freier von Sentimentalität, ist die im Freien sitzende Madonna mit den hh. Franciscus, Bernardin, Sebastian und Mauritius, datirt 1526, in der Pinakothek zu Bologna (Nr. 84). — Was sonst dort und anderswo von ihm vorhanden ist, zeigt eine bald reinere, bald gemischtere Reproduction der Gedanken seines Vaters. Eins der frühesten Bilder: die Anbetung des Kindes, in S. Cristina (1. Altar, rechts). — Gleichfalls früh und tüchtig die Anbetung der Hirten von 1519, in S. Giovanni zu Parma (2. Kap. rechts). — Unter zwei späteren Bildern der Brera (Nr. 171, datirt 1544) zeigt die thronende Madonna zwischen vier Heiligen (Nr. 177) eine achtenswerthe Breite der Behandlung und der Charakteristik bei der ihm stets eigenthümlichen Kälte der Färbung.

a b c d e

Amico Aspertini (geb. um 1475, † 1552) ging in seinem frühesten Bilde (er nennt es sein Tirocinium), das um 1495 gemalt sein möchte, in der grossen Anbetung des Kindes durch Madonna, Donatoren und Heilige, in der Pinakothek zu Bologna, ganz auf die am meisten perugineske Stimmung des Francia ein. Ebenda eine Anbetung der Könige, bisher irrthümlich seinem Bruder Guido zugeschrieben. Sein Hauptwerk, die Fresken einer Kap. links in S. Frediano zu Lucca (Geschichten des Christusbildes „Volto Santo" etc. nach 1506), zierlich und genau ausgeführt, mit einzelnem reizenden Detail, verrathen dann Eindrücke aller Art, wie sie der nie recht durchgebildete und selbständige Phantast unterwegs in sich aufnahm. Das Bild in der Galerie zu Lucca und ein zweites in S. Martino zu Bologna (5. Altar rechts), Madonna mit den hh. Bischöfen Martin und Nicolaus nebst den von diesem geretteten drei Mädchen schaut fast wie ein grosser L. Cranach aus. — Von seinem Bruder *Guido Aspertini* ist bisher nichts Sicheres bekannt. — Ein *Jacopo Boateri* (Pal. Pitti, Nr. 362), der vorhin gelegentlich seiner Betheiligung an dem Freskenschmuck von S. Cecilia (S. 700 Anm. 1) erwähnte *Giov. Maria Chiodarolo* (Pinakothek zu Bologna, Anbetung des Kindes) und *Tamaroccio*, der sich auf einer Madonna in der Gal. Poldi zu Mailand bezeichnete, gehören zu den zahllosen Schülern und Nachfolgern des Francia.

f g h i k

Solche und noch geringere Handlanger der Werkstatt fabricirten jene zahlreichen, gewöhnlich unter Francia's eigenem Namen gehenden Dutzendbilder, meist Halbfiguren, in denen die Veräusserlichung und Gedankenlosigkeit so weit ging, wie in den schlimmsten Augenblicken bei Perugino. Das ennuyirte, mürrische Wesen verrathen besonders die Madonnen dieser Art schon von weitem.

Am bekanntesten ist unter den Schülern Francia's, namentlich durch sein Verhältniss zu Rafael, *Timoteo della Vite* aus Ferrara (1467—1523). In den Jahren 1491—95 in der Werkstatt des Francia, kam er 1495 nach Urbino, von wo er in den letzten Lebensjahren durch Rafael als dessen Gehilfe nach Rom gezogen wurde. Diesem Entwicklungsgange entsprechend, zeigen seine frühen Bilder den Schüler Francia's, der später in Urbino die Eigenthümlichkeiten der umbrischen Schule und schliesslich rafaelische Einflüsse in sich aufnimmt. Stets correct und fleissig, macht er doch in seinen Bildern neben seinen Lehrern und Vorbildern einen nüchternen und kalten Eindruck. — Ein frühes Gemälde ist die Dreieinigkeit in den Cap-
a pucini zu Mailand, die ganz in Costa's und Francia's Art ist. Die Halbfigur des h. Sebastian und die Gestalten von Rochus und Tobias
b mit dem Engel in der Galerie zu Urbino, sowie ein Engel in der
c Gal. zu Brescia schon moderner. In der Brera gilt die Maria zwischen den hh. Crescenzio und Vitale, in Leimfarben, mit Unrecht als früh; später noch ist die Verkündigung mit den hh. Sebastian und Johannes d. T. zur Seite ebenda, sowie die zierliche Einzelgestalt der
d h. Margarethe in der Gal. zu Bergamo (Vermächtniss Morelli). In
e der Pinakothek zu Bologna: Magdalena betend vor ihrer Höhle stehend, eine eigenthümlich anziehende Gestalt (1508). Dagegen zeigen verschiedene andere Bilder zu Urbino bereits Nachklänge
f aus Rafael; so die h. Apollonia in der Galerie (aus S. Trinità), die
g an die h. Cäcilie erinnert, und in der Sacristei des Domes die hh. Martinus und Thomas mit den Stiftern zur Seite (1504). Dasselbe
h gilt von der schwachen Mad. in der Gal. zu Turin. Als Schüler
i Rafael's malte er die Propheten über den Sibyllen in der Pace zu Rom; wie viel ihm aber vorgezeichnet wurde, ist nicht bekannt, und am Ende gehören diese Figuren, die ohne die Nähe der Sibyllen als Capitalwerke erscheinen würden, wesentlich ihm selbst. — Aus seinen
k letzten Jahren (1521) ist ein schönes Altarbild im Dom zu Gubbio namhaft zu machen: Magdalena, von Engeln umgeben: in der son-
l nigen Landschaft Scenen der Legende. Aehnlich in Cagli das Noli me tangere in der Confraternità di S. Michele, mit den hh. Michael und Antonius im Vordergrunde (angebl. von 1518).

☙

Von Ferrara und Padua sind auch die ältesten Maler der Renaissence in Modena und Parma wesentlich bedingt; indirect zeigen sie den Einfluss der Piero della Francesca. Einzelne unter ihnen leisten als locale Meister recht Tüchtiges, namentlich im Bildniss. —
m Von den alten Localmalern Modena's sind in der Galerie daselbst: die Gebrüder *Erri* mit einem vieltheiligen Altar (1462—65) schon in Renaissanceformen; — *Bartolommeo Bonasia* durch sein einziges

erhaltenes Werk, eine Pietà (1475) von einer dem Cossa nahekommenden Energie der Gestalten und Kraft der Färbung; — *Marco Meloni* aus Carpi mit drei Werken (Nr. 58 und 59, die Madonna datirt 1504 und ein h. Hieronymus) vertreten. In den Intarsien des Domes vom älteren *Cristoforo de Lendinara* (S. 221 k), sowie in dem grossen kürzlich aufgedeckten Fresco des jüngsten Gerichts im Dom zu Modena (1. Kap. r.) ganz im Anschluss an Perugino verräth sich ein, wenn auch nur indirecter Einfluss des Piero della Francesca. Dieser in Padua mit Squarcione zusammen thätige Künstler hat in der Galerie zu Modena eine feierlich thronende Madonna (1482). — *Bernardino Loschi,* ebenfalls von Carpi, wo verschiedene Bilder von seiner Hand erhalten sind, ist wieder dem Costa nahe verwandt. a b

Francesco Bianchi-Ferrari († 1510, wahrscheinlich Schüler des Lendinara, etwa seit 1480 in Modena), der Lehrer Correggio's, erscheint in seiner Verkündigung der Galerie zu Modena (letztes Werk) innerhalb einer schönen, farbenreichen Architektur dem L. Costa nahe verwandt bei blasserer Färbung und schlankeren Gestalten (nach seinem Tode von *Scaccerie* beendet). Ein figurenreiches Hauptwerk, die Kreuzigung ebenda, erinnert in der Composition wie in der Kraft der Farbe an altniederländische Werke. Ein früheres Werk, „Christus im Garten" wurde kürzlich für die Gal. Nazionale in Rom erworben. Bezeugte Werke sind auch die Medaillons an der Domsacristei zu Modena. Sein Hauptwerk ist das Altarbild in S. Pietro ebenda. Aehnlich beim Marchese Rangoni eine thronende Madonna zwischen vier Heiligen. Dem *Pellegrino Munari* († 1523), gehört die farbenprächtige thronende Madonna zwischen den hh. Gimignano und Hieronymus im Ateneo zu Ferrara (Nr. 28.). c d e f g

In Parma sind *Jacopo d'Ilario Loschi* (de Lusciniis), von dem Fresken im Dom und eine Madonna von 1471 in der Galerie, wie sein Sohn *Bernardino* (1489—1540, Madonna mit zwei Heiligen, ebenda v. J. 1515) sehr handwerksmässige Maler. Weit besser ist letzterer in seinen Arbeiten zu Carpi in der Kap. des Castells. Ferraresisch und auch meist in Ferrara und Mantua thätig war *Gian Francesco Maineri* aus Parma, dessen bezeichnete h. Familie bei Signor Testa in Ferrara auf das Studium der Werke Roberti's deutet. Auch die Madonnen in der Akademie zu Turin und im Pal. Barberini wie im Privatbesitz zu Carpi sind tüchtige farbige Werke des Künstlers. — Von der Künstlerfamilie der *Mazzuola,* die sich später ganz zu Correggio schlug, lebten damals *Pierilario*, von dem in der Gal. zu Parma eine thronende Madonna mit drei Heiligen, und der namhaftere *Filippo Mazzuola* († 1505), der unter allen von Padua aus angeregten Künstlern einer der härtesten und reizlosesten ist, jedoch zuweilen mit tüchtigen, naturalistischen Zügen. Eine hölzerne Grablegung von 1500 u. a. im Museum von Neapel; eine Mad. h i k l m n o

a mit Heiligen (1491) und die Bekehrung des Paulus in der Gal. zu Parma. Kräftig gefärbte und modellirte Männerbildnisse in der b Brera (Nr. 182), in der Gal. Borrommeo (Buttinone gen.), sowie ein c besonders lebensvolles im Pal. Doria zu Rom sind weitaus seine besten Leistungen. Das ihm zugeschriebene Jünglingsporträt im d Museo Correr zu Venedig (XVI. 4) ist wohl zu gut für ihn. — *Cristoforo Caselli* hatte den Vortheil, den Unterricht des Giov. Bellini zu geniessen. Von ihm eine gute thronende Madonna (1495) in der e Sacristei der Salute in Venedig, Boccaccino verwandt; in der f Gal. zu Parma ein noch besseres Gemälde von 1499, mit starken Anklängen an Bart. Montagna; ein anderes kleineres, mehr dem g Cima verwandt, von grösstem Schmelz, in S. Giovanni Evang. (3. Kap. r.) ebenda. — Sein Schüler *Alessandro Araldi* (1465—1528) zeigt dagegen die schwächliche Nachahmung seines Lehrers unter umbrisch-bolognesischen Einflüssen (vgl. S. 235 g).

❧

Um sich eine Vorstellung vom Stande der Malerei in Venedig während der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrh. zu machen, genügt ein h Blick auf die Werke der damaligen Hauptmeister in der Akademie. *Jacobello del Fiore* (thätig 1400—1439) nennt sich auf einer Madonna zwischen zwei Heiligen vom Jahre 1436 (Nr. 1*); — ein grosses charakteristisches dreitheiliges Magistratsbild: die Gerechtigkeit zwischen den hh. Georg und Michael (Nr. 15, v. 1421) und die Krönung Mariä i (Nr. 11, aus Ceneda, 1433); kleine säugende Maria im Museo Correr; k Teramo besitzt in der Kirche ein reiches vieltheiliges Altarwerk. — l Von *Michele Giambono* besitzt die Akademie das grosse Altarbild eines Christus, zwischen vier Heiligen (Nr. 3, erst nach 1458 entstanden). Beide Meister sind fleissige, aber befangene Nachfolger der Trecentisten Venedigs, zugleich von Gentile da Fabriano beeinflusst, und nicht ohne malerischen Reiz. — Einfluss von Squarcione zeigt bei m gleicher Richtung der durch seine grosse Madonna in S. Francesco della Vigna bekannte *Fra Antonio da Negroponte.* (Interessant durch Architektur und naturalistisches Beiwerk; drei einzelne Heilige in der n Sacristei ebenda). Die Schwächen solcher Maler empfanden offenbar die Venezianer selbst; denn als es sich um die Ausmalung der Wände des Dogenpalastes handelte, beriefen sie *Gentile da Fabriano* und *Vittore Pisano,* von deren Malereien dort leider nichts mehr erhalten ist. Wohl aber erkennen wir, dass ihre Thätigkeit in Venedig hier den ersten Anstoss zu einer Entwicklung der Malerei in den Bahnen der Renaissance gab, in die sie freilich nur sehr langsam und allmählich einlenkte. Diese Entwicklung vollzieht sich nach zwei Richtungen, die jedoch beide unter gleichen Einflüssen entstehen und sich fortbilden: die *Schule von Murano* sowohl als auch *Jacopo Bellini* und

seine Schule, deren Hauptrepräsentanten seine Söhne Gentile und Giovanni sind, erhalten ihre erste Anregung von Gentile da Fabriano. Auf ihre coloristische Ausbildung aber, in der sie schliesslich ihren Gipfelpunkt erreichen und die grossen Meister der Hochrenaissance vorbereiten, übt die Thätigkeit des Antonello da Messina einen wesentlichen Einfluss. An der Schule von Murano vollzieht sich diese letzte Phase allerdings erst, als sie bereits im Erlöschen war und im jüngsten Gliede der Familie (Luigi Vivarini) zu einem kräftigeren Realismus übergehend, durch die Berührung mit Squarcione, schliesslich in die weit überlegene und alles mit sich fortreissende Richtung der Bellini einlenkte.

Ueber die Entstehung dieser Schule in Murano, dem durch seine Mosaik- und Glasfabrikation so berühmten kleinen Eilande bei Venedig, fehlt uns jede Nachricht. Seit dem Jahre 1440 begegnen wir in Venedig einer Anzahl meist noch erhaltener Altarwerke, deren Meister sich gemeinsam als *Johannes* (*Alemannus*)[1]) und *Antonio da Murano* bezeichnen. Neben Anklängen an jene oben genannten älteren Venezianer, namentlich in des ersteren Werken, zeigt sich hier der umbrische Charakter des Gentile da Fabriano in der Lieblichkeit der schlanken Figuren, in der freundlichen, hellen Färbung, selbst in dem reichen Aufbau, während andererseits deutsche Anklänge in einzelnen Typen, in der Färbung, in der Anordnung der Gruppen inmitten eines „Rosenhags“ sich zu verrathen scheinen. Ceremonielle Feierlichkeit in der regelmässigen Anordnung wie im Ernst des Ausdrucks, Zierlichkeit der Cestalten, Helligkeit und Pracht der Färbung, sowie sorgfältige, liebevollste Durchbildung bringen gemeinsam mit dem prachtvollen (gothischen) Rahmenwerk und dem reichen (aufgesetzten) Zierrath den wohlthuenden Eindruck hervor, der sich mit dem der Bilder eines Gentile oder Fra Angelico wenigstens vergleichen lässt. Wir nennen als solche gemeinsame Arbeiten die figurenreiche Krönung Mariä in S. Pantaleone von 1444, von der eine geringere freie Wiederholung (wahrscheinlich Copie des Giambono) in der Akademie sich befindet. — Ferner enthält die Capp. S. Tarasio in S. Zaccaria nicht weniger als drei Altarwerke der Künstler (eines echt datirt 1443, leider beschädigt). — Das grosse Hauptwerk ist aber die von den Kirchenvätern umgebene thronende Madonna, über die Engel einen Baldachin halten, in der Akademie (Nr. 625, von 1446). — Diesem nahe kommen ein ähnlich reiches, vieltheiliges Madonnenbild in der Brera (Nr. 162) und im Museo Poldi eine kl. Mad. in trono.

a b c d e

Später als 1446 kommt Antonio nicht mehr in Verbindung mit jenem Deutschen Johannes vor, wohl aber seit 1450 gemeinsam mit *Bartolommeo* da Murano, nämlich in dem grossen Altarbilde der Pina- f

1) Als Schüler dieses Malers nennt sich ein sehr geringer *Quirico* in einem Bilde der Gal. zu Rovigo (datirt 1462).

kothek zu Bologna (Nr. 205, von 1450), sowie in ähnlichen, aber
a geringeren Bildern der Galerien von Padua und Bergamo. —
Als sich Bartolommeo von ihm trennte, war Antonio noch einige Zeit
b allein thätig, wie ein nur mit seinem Namen bezeichnetes Bild im Lateran (von 1464), nicht grade zu seinem Vortheile, beweist.

Mit *Bartolommeo Vivarini* (da Murano, thätig 1450—99), dem jüngeren Bruder des Antonio, beginnt die Schule von Murano in eine neue Richtung einzulenken. Jene mit Antonio gemeinsam gemalten Altarwerke zeigen bereits den keimenden Realismus, der in Verbindung mit der alten Gebundenheit einen entschieden ungünstigeren Eindruck hervorruft, als jene gemeinsamen Arbeiten des Giovanni und Antonio. Unter dem Einflusse des Squarcione und seiner Schüler tritt nun dieser Realismus mehr und mehr bei Bartolommeo in sein Recht: Anordnung und Behandlung werden freier, die Gestalten gewinnen an Individualität und Haltung, das Colorit verliert den rosigen Ton, die Färbung wird heller und naturwahrer (freilich etwas kalt und hart), die Zeichnung und Modellirung richtiger. Dabei bewahrt Bartolommeo gegenüber den Paduaner Meistern zu seinem Vortheil eine gewisse Schlichtheit und ein richtiges Maass der Gestalten und der Bewegung, freilich ohne sie an Energie und Tiefe des Ausdrucks zu erreichen. In der prächtigen und genauen Ausführung nähert er sich oft Mantegna, bleibt aber in der Farbe kälter. Die Charaktere seiner Altarbilder sind immer ernst, bisweilen höchst würdig, bisweilen fast grimmig, selten anmuthig; die decorative Ausstattung ist, wie bei diesen paduanisch gebildeten Venezianern überhaupt, ganz besonders reich (naturalistisch prächtige Fruchtschnüre, Laubhecken, Gruppen von Putten etc. kommen zu den Thronbauten und Baldachinen des alten Antonio). Ein Kunstwerk der frühesten Zeit, Mantegna verwandt, ist die thronende Madonna mit vier stehenden und vier als Halbfiguren
c schwebenden Heiligen im Museum von Neapel. — In Venedig:
d Altarwerke in der Akademie (Nr. 615 von 1464, Nr. 584, Magdalena und Barbara von 1490, ein vieltheiliges, geringeres Altarbild von 1475, Nr. 581, sowie vier Triptychen aus Bartolommeo's Werkstatt, in der Sala dell' Albergo gegenüber Tizian's Tempelgang Mariä aufge-
e stellt); — in S. Giovanni e Paolo, im rechten Querschiff ein thronender h. Augustin (1473; die Flügel dieses Bildes r. u. l. vom Hoch-
f altar); in S. Giovanni in Bragora eine treffliche, helle Madonna
g mit zwei Heiligen (neben der 1. Kap. links, 1478); — in den Frari im linken Querschiff der thronende Markus nebst vier Heiligen (1474) und ebenda ein späteres, milderes Altarwerk (Querschiff rechts, datirt
h 1487); — ein früheres Werk in S. Maria Formosa (2. Altar, rechts, Madonna mit den Schutzbefohlenen unter dem Mantel von 1473; —
i im Museo Correr frühes Madonnenbild von grossem Ernst und feiner
k Farbenwirkung auf goldenem Grunde. In der Gal. zu Turin eine

Madonna (bez. und dat. 1481), in der Ambrosiana zu Mailand ein Altärchen von 1484, im Dom zu Bari eine stattliche thronende Madonna zwischen vier männlichen Heiligen. a b

In den späteren Bildern Bartolommeo's, schon in jenem h. Augustin in S. Giovanni e Paolo von 1473, zeigt sich der Einfluss des Antonello da Messina, der damals gerade sich in Venedig niedergelassen hatte, in den Versuchen, seinen Farben Firniss beizumischen und sie dadurch kräftiger und leuchtender zu machen. Stärker noch zeigt sich dieser Einfluss bei seinem Sohne *Luigi Vivarini* (thätig seit 1464, † vor 1502), der die Härte und Strenge Bartolommeo's mildert und, unter der Einwirkung Bellini's, zu edler Anmuth und Fülle, gelegentlich selbst zu vornehmer oder grosser Erscheinung seiner Gestalten gelangt. Sein frühestes erhaltenes Bild ist der vielseitige Altar in S. Francesco zu Montefiorentino, den gleichzeitigen Werken des Bartolommeo noch sehr verwandt (1475). Die schöne Altartafel der thronenden Madonna zwischen Heiligen in der Akademie (Nr. 607, von 1480), die porträtartige Einzelfigur der h. Clara ebenda und eine Madonna zwischen den hh. Franz und Bernhard im Museum von Neapel (1485) sind hoheitsvoll, von plastischer Erscheinung und fein im Ton. Als Bildniss seiner Hand gilt jetzt das fast lebensgrosse männliche Porträt in der Galerie zu Padua. In S. Giovanni in Bragora eine Auferstehung (Eingang des Chores links, dat. 1498), eine frühere Madonna, ein Christuskopf (n. 1493). Die spätere schöne Madonna in Verehrung des Kindes mit je einem Putto zur Seite und das schöne grosse Altarbild in den Frari: der zwischen zehn Heiligen thronende h. Ambrosius (oben auf Balkon die Krönung Mariä, in trefflicher Architektur, von *Basaiti* vollendet, s. S. 718), gehören schon wesentlich der Richtung des Giov. Bellini an. Dem Aluise, und zwar dieser letzteren Zeit (um 1490), muss auch das bisher den verschiedensten Meistern zugetheilte vielseitige Altarwerk auf dem 2. Altar rechts in SS. Giovanni e Paolo zugeschrieben werden. Derselben Epoche gehört auch die mächtige Halbfigur Gottvaters, aus der Scuola di S. Girolamo jüngst in die Academie gelangt (Sala dei Primitivi, Deckenbild). Zum Reifsten und Lieblichsten, was die Schule von Murano geschaffen, gehört Luigi's S. Giustina de' Borromei bei Bagati-Valsecchi in Mailand. Für die Stellung des Künstlers in Venedig ist es charakteristisch, dass er von 1489 bis zu seinem Tode an den grossen Arbeiten im Dogenpalast mit arbeitet. Sein Einfluss auf die Schaar der jüngeren Kräfte, die damals in Venedig lernten und sich aufhielten, ist gewiss kein geringer gewesen; dennoch steht er hinter dem des Giovanni Bellini wesentlich zurück. c d e f g h i k

Ein ganz eigenartiger Künstler, dessen erste Ausbildung auch auf die Schule von Murano zurückgeht (vielleicht auf Negroponte) ist *Carlo Crivelli* (dat. Bilder 1468—93). Seine herbe Eigenart bildete

er unter den Einflüssen der Paduaner Schule, insbesondere des Mantegna weiter aus. Seine meist herben und eckigen, später mehr schlanken und zuweilen zierlichen Gestalten erschienen bald schwärmerisch bis zur Ueberschwänglichkeit, bald leidenschaftlich bewegt bis zu krampfhafter Verzerrung. Charakteristisch für ihn ist die Prunksucht, die er nicht allein durch die Leuchtkraft der Farben und die reichste Verwendung von Gold, sondern auch durch Ueberhäufung der Bilder mit prächtigem, plastisch aufgesetztem Schmuckwerk, köstlichsten Stoffen, Thronen und architektonischem Detail, Frucht- und Blumenkränzen nebst anderm naturalistischen Beiwerk, selbst durch die Art der Einrahmung seiner meist vieltheiligen Altarwerke bekundet.

Der grösste Theil seiner guten Werke ist zwar jetzt in England; immerhin ist in Italien noch manches schöne Bild verblieben. Eines der frühesten, noch ganz paduanisch, ist die Madonna mit Engeln, a welche die Leidensinstrumente halten in der Gal. zu Verona (Nr. 1334). b Ein kleines tüchtiges Madonnenbild in der Gal. zu Bergamo (Nr. 129). c In Venedig, Akademie Nr. 103, Bruchstücke einer Altartafel, deren d Mittelbild in der Brera. In den Marken selbst besitzt Massa Fermana in der Sacristei von S. Silvestro das erste datirte Bild (1468), leider in seine einzelnen Bestandtheile zerlegt; — bedeutender ist das grosse Altarbild der thronenden Madonna zwischen Heiligen und einer Pietà e in der Lunette im Dom zu Ascoli (1473); — ein ganz kleines frühes f Bild, ein Juwel in der prächtigen hellen Färbung, in der Gal. zu Ang cona (aus S. Francesco). — Das Museum des Laterans besitzt zwei grössere aus den Marken stammende Madonnenbilder, von denen h namentlich das von 1482 selten lieblich ist. Im Vatican (Gal.) ist die kleine Pietà von hoher dramatischer Bewegung, wird aber darin noch überboten durch ein leider verputztes Bild des gleichen Gegenstandes i in der Gal. Panciatichi zu Florenz (1485). — Die meisten und k schönsten Bilder des Meisters besitzt jetzt die Brera: das Altarwerk der thronenden Madonna zwischen vier Heiligen von 1482 (Nr. 283) giebt den günstigsten Begriff seines Könnens, während das zugehörige Bild der Klage unter dem Kreuz den dramatischen Zug bis zur Grimasse übertreibt (Nr. 189); — die hh. Hieronymus und Augustinus sind ein paar tüchtige Gestalten; — die einsam thronende Madonna mit dem Kinde (Nr. 193) ist von einer Lieblichkeit und einer so märchenhaften Pracht der Färbung und Umgebung, dass der Künstler hier in der Wirkung neben den grössten seiner Zeitgenossen besteht; — die grosse Krönung Mariä (Sammlung Oggiono), sein letztes datirtes Bild (1493), ist namentlich ausgezeichnet durch die zugehörige Lunette mit der Beweinung Christi, von gewaltigem Ausdruck des Schmerzes und herrlichster Färbung. Auf beiden Bildern vergisst der Künstler nicht, zu seinem Namen den Titel der Ritterwürde, die ihm 1490 ein Prinz von Arragon verlieh, gebührlich hinzuzusetzen („miles" und in jener herr-

lichen Madonna mit gerechtem Selbstgefühl sogar „eques laureatus“).

Von der geringen Leistungsfähigkeit seiner Nachahmer, seines Sohnes (?) *Vittore Crivelli* und *Pietro Alamanni*, geben die Bruchstücke eines Altarwerkes des ersteren in der Brera und vier einzelne Heilige unter Carlo's Namen in der Akademie zu Venedig (Nr. 105) genügenden Beweis; von Alamanni zwei Bruchstücke eines Altarwerkes in der Galleria Nazionale zu Rom. a b c



Die verschiedenartigen Einflüsse auf die Entwicklung der Schule von Murano konnten wir nur aus ihren Werken schliessen; wie dieselben Einflüsse auf *Jacopo Bellini* (um 1400—71) und seine Söhne wirkten, ist uns zugleich historisch überliefert. Jacopo ging als Schüler des Gentile da Fabriano 1421 mit diesem von Venedig nach Florenz und war hier mehrere Jahre sein Geselle; 1430 hatte er seine eigene Werkstatt in Venedig und verlegte diese um die Mitte des Jahrhunderts, wahrscheinlich auf längere Zeit, nach Padua. Hier kam er selbst, und kamen vor allem seine begabteren Söhne in Berührung mit Donatello und unter den Einfluss der Paduaner Schule, insbesondere in engste Wechselbeziehung mit ihrem Schwager Mantegna, welche für ihre künstlerische Entwicklung von hervorragender Bedeutung wurde. Jacopo's eigenes Künstlervermögen lässt sich nach seinen nur in geringer Zahl erhaltenen Gemälden weit weniger würdigen, als nach seinen berühmten Skizzenbüchern im Britischen Museum und im Louvre. Die Akademie zu Venedig besitzt ein kleines Madonnenbild seiner Hand (Nr. 582); ein ähnliches in der Gal. Tadini zu Lovere am Lago d'Iseo und in Rovellasca (bei Saranno, bez. und dat. 1453); ein grosses, ergreifend wirkendes Crucifix jetzt in der Pinacoteca zu Verona. (Nicht von ihm dagegen das kleine Tafelbild mit Christus in der Vorhölle in der Gal. zu Padua, die ursprünglich zu derselben Predella gehörige Kreuzigung im Museo Correr zu Venedig [S. XV. Nr. 35] und die sehr geschwärzten Fresken in der Kap. S. Tarasio in S. Zaccaria, vom J. 1442). d e f g h i k

Für die letzte Ausbildung der beiden Bellini, insbesondere des Giovanni, wurde die um 1473 erfolgte Uebersiedlung des *Antonello da Messina* († um 1493) nach Venedig von Bedeutung. Antonello hatte von Messina aus angeblich (viel wahrscheinlicher ist seine Berührung mit niederländischen Künstlern in Sicilien selbst) den Niederlanden einen längeren Besuch abgestattet und hatte sich hier die Eyck'sche Technik der „Oelmalerei“ angeeignet, die verschiedene Italiener, namentlich Florentiner, wie wir sahen, seit der Mitte des Jahrhunderts, jeder auf seine Weise und mehr oder weniger glücklich, zu erreichen bestrebt waren. Die Leichtigkeit der Behandlung, die Tiefe und Kraft der Färbung, die treffliche, gleichmässige Erhaltung der Farben gaben

der Eyck'schen Technik allen jenen italienischen Versuchen gegenüber weitaus den Vorzug, und die Mittheilung derselben an die coloristisch so hoch begabten Venezianer durch Antonello ermöglichte hier jetzt die Ausbildung der glänzendsten coloristischen Schule Italiens. Die Sammlungen Italiens besitzen nur eine verhältnissmässig kleine Zahl und darunter nicht die hervorragenderen Werke des Antonello. Bei geringer Erfindungskraft, aber einem tüchtigen naturalistischen Sinn, der wohl auch durch das Studium der Niederländer wesentlich gefördert wurde, war er besonders als Porträtmaler begabt. — Nur Ein echtes Bild von ihm ist noch in seiner Heimath Messina erhalten a (Pinakothek, aus S. Gregorio stammend), die wenig bedeutende thronende Madonna, auf den Flügeln zwei h. Bischöfe und darüber die Verkündigung (1473); noch auf Goldgrund, in eigenthümlicher Mischung von altsicilianischen Traditionen und niederländischem Einfluss, fast handwerksmässig ausgeführt. Besonders unglücklich in den Verkürzungen ist sie doch schon von leuchtender, klarer Färbung. — Eine Anzahl tüchtiger männlicher Bildnisse finden sich b beim Principe Giovanelli und bei Lady Layard in Venedig, c — in der Galerie Borghese zu Rom, — in der Galerie zu d Bergamo, — bei March. Trivulzi in Mailand (1476), — im e Museo Civico ebenda, in der Galerie zu Neapel (unter Bellini's f Namen) und im Stabilmento Malaspina zu Pavia. Energische Auffassung, treffliche Modellirung bei leuchtender Färbung und meist ausgebildetem Helldunkel sind allen diesen Bildnissen mehr oder weniger gemeinsam. Die wenigen historischen Bilder beschränken sich fast ganz auf einzelne, höchstens als naturalistische Akte interessante Halbfiguren (des h. Sebastian und Christi als Ecce homo) und die Madonna, die Antonello unter den deutlichen Einflüssen des Giov. Bellini ohne viel Veränderungen wiederholte oder in seiner Werkstatt (vielleicht z. Th. von seinem Schüler *Pietro da Messina*, von dem eine g bez. Madonna im Oratorio von S. M. Formosa zu Venedig) h wiederholen liess. Beispiele der Art sind: das Ecce homo in der Gal. i zu Vicenza und in der Akademie zu Venedig (Nr. 589), sowie k eine vorzüglichere Maria am Betpult ebenda (Nr. 590). In der Gal. zu Bergamo die geringe Halbfigur des h. Sebastian neben einem köstlichen kleinen Sebastiansbilde, worin die Figur in der reichen Landschaft von ganz niederländischer Leuchtkraft und Durchbildung.

Von den Söhnen des Jac. Bellini ist allmählich eine Anzahl Gemälde ihrer früheren Zeit bekannt geworden. Dadurch ist namentlich für Giovanni ein vollständigeres Bild seiner Entwicklung gewonnen.

Gentile Bellini (geb. um 1427, † 1507) malte 1464 die beiden Orgelflügel mit den Colossalgestalten der hh. Markus, Hieronymus, Fran- l ciscus und Theodor (jetzt, sehr beschädigt, im neuen Museum von S. Marco aufgestellt), Gestalten von ganz paduanisch plastischer Wir-

kung und perspectivischer Richtigkeit, aber ungeschlacht und z. Th. selbst ohne Energie. Aus dem Jahre 1465 besitzt die Akademie ein bez. Bild in Tempera auf Leinwand, den h. Lorenzo Giustiniani zwischen zwei Engeln und mit anbetenden Mönchen vor einer Landschaft darstellend; bereits von vornehmer Haltung und von feiner individueller Bildung. Ein frühes Meisterwerk, das Bildniss des Dogen Foscari, im Museo Correr. Aus der mittleren Zeit des Künstlers ist in Italien das Bildniss Mahomet's II. erhalten, das er 1480 in Constantinopel malte (Sammlung Layard, wo auch eine Anbetung der Könige von Gentile). — Seine grossen Bilder aus der Geschichte Venedigs im Dogenpalast sind mit denen seines Bruders Giovanni und ihrer Vorgänger und Schüler leider sämmtlich zu Grunde gegangen; die noch erhaltenen Hauptwerke seiner Hand gehören alle seiner Spätzeit an, so eine Folge von Darstellungen aus der Geschichte des h. Kreuzes, für die Scuola von S. Giov. Evangelista gemalt: ein Wunder, das durch die Reliquie vollzogen wird (vor 1494); die Procession auf dem Markusplatz (1496) und die Wiederauffindung des Kreuzes im Kanal (1500), sämmtlich im Saal der Scuola di S. Giovanni Ev. der Akademie. — Ein ähnliches besonders helles und farbiges Bild, die Predigt des h. Markus in der Brera (Nr. 168), vollendete nach seinem Tode sein Bruder. Gemeinsam ist diesen Bildern die schlichte Wirklichkeit der Darstellung, die uns mitten in die Zeit des Künstlers versetzt, der etwas graue Ton der Färbung, die trocken pastose Behandlung und die helle Beleuchtung, durch die diese überaus figurenreichen Darstellungen ohne hervorragende Handlung und ohne eigentlichen Mittelpunkt, aber von meisterlicher und ungesuchter Wiedergabe der Individualität zu einheitlichen Compositionen sich gestalten.

Giovanni Bellini, nur wenig jünger als Gentile (geb. um 1428, † 1516), geht mehr auf die Charakteristik des Einzelnen und auf vollendete coloristische Wirkung aus. Dies doppelte Streben zeigt schon eine Reihe von Bildern, die seiner Jugendzeit angehören. Sie bekunden den stärksten Einfluss seines Schwagers Mantegna, dessen Namen sie nicht selten führen. Dahin gehört die Verklärung Christi im Museo Correr; eine etwas spätere Verklärung, namentlich durch ihre herrliche Landschaft ausgezeichnet, im Museum zu Neapel. Ferner entstanden in dieser Zeit mehrere Darstellungen der Pietà: in der Gal. zu Bergamo (Nr. 138); im Dogenpalast (um 1472, sehr wirkungsvoll; später vergrössert und übermalt, angeblich von Tintoretto), im Stadthaus zu Rimini (für Sigism. Malatesta [† 1468], grossartig aufgefasst), in der Gal. Poldi zu Mailand, im Museo Correr (nur das kleine Bild mit der Beweinung Christi unter dem Kreuz ist von B. selbst) und in S. Giobbe (als Thür eines Tabernakels); am schönsten aber in der Brera (Nr. 284): von ergreifendem

a b c d e f g h i k l m

Ausdruck stillen Schmerzes und feinster coloristischer Wirkung. (Die als blosse Untermalung interessante Beweinung mit Heiligen und
a Halbfiguren, in den Uffizien, ist nur das Werk eines Schülers.)

Neben dieser Darstellung ist es die Schilderung der Maria mit dem Kinde, in deren steter Wiederholung der Meister schliesslich
b seinen bekannten edlen Madonnentypus ausbildete: in S. Maria dell'
c Orto, in der Akademie (Nr. 594, 596 und 612), in der Brera
d (Nr. 292), bei Dr. Gust. Frizzoni und in der Gal. Crespi zu Mai-
e land; in den Galerien zu Bergamo drei interessante Bilder, (worunter zwei aus Morelli's Nachlass), eines vom J. 1512 im Dom
f daselbst; in den Galerien von Turin (stark restaurirt) und Verona
g (77); ein ganz frühes Hauptwerk der Art in Pal. Trivulzi zu Mailand. Fast alle diese Bilder, soweit sie nicht aus späterer Zeit, sind noch in Tempera ausgeführt; dennoch hat der Meister schon hier eine grosse Leuchtkraft der Färbung und ein feines Spiel des Lichtes erreicht, das namentlich in der Landschaft zuweilen in sehr stimmungsvollen Effecten der untergehenden Sonne oder der einbrechenden Nacht zu einer damals in Italien noch unbekannten Wirkung kommt.

Bald nach dem Auftreten Antonello's in Venedig (um 1473) begann auch Bellini seine Versuche in der neuen Technik; und wie sehr diese dazu beitrug, sein coloristisches Talent rasch zur vollen Entwicklung zu bringen, zeigt das um 1475 entstandene herrliche Bild
h der Krönung Mariä in S. Francesco zu Pesaro, die erste grosse Composition des Meisters, die noch erhalten ist, nachdem das wundervolle Altarbild der thronenden Madonna in S. Giovanni e Paolo 1867 durch Brand zu Grunde ging. Die feierlich ernsten Gestalten Christi und der Maria auf dem Thron, die schönen Figuren der Heiligen zu dessen Seiten und auf den Pilastern des köstlichen alten Rahmens, sowie die reizvollen kleinen Compositionen des Gradino, sämmtlich mit feinster landschaftlicher Stimmung, bringen zusammen noch eine wunderbare Wirkung hervor, trotz der mannigfachen Beschädigungen des Bildes. — Wohl wenig später, um 1478, entstand jenes stattliche
i grosse Altarbild in der Akademie (Nr. 38), das die Madonna in reicher Nische thronend zwischen sechs Heiligen darstellt. — Ein ganz ähnliches Werk seiner späten Zeit (1505, leider sehr beschädigt),
k die thronende Madonna in S. Zaccaria, steht malerisch noch höher.
l — Eine thronende Madonna zwischen vier Heiligen (leider fast noch mehr zerstört) in S. Francesco della Vigna (1507).

Statt der Theilung in Tafeln nach alter venezianischer Sitte, sind hier die einzelnen Heiligen zu einer Gruppe um die thronende Madonna, zu einer „Santa Conversazione“ zusammengerückt, die von einer offenen oder mit einer Mosaiknische geschlossenen Halle (vgl. unter Decor.) schön architektonisch eingefasst wird; zudem baut B.

auch seine Gruppe fast mit derselben strengen, schön aufgehobenen Symmetrie wie Fra Bartolommeo. Das Beisammensein der h. Gestalten, ohne Affect, ja ohne bestimmte Andacht, macht doch einen übermenschlichen Eindruck durch den Zusammenklang der glückseligen Existenzen so vieler freier und schöner Charaktere. Die holden Engel an den Stufen des Throns mit ihrem Gesang, Lauten- und Geigenspiel sind nur äusseres Symbol dieses wahrhaft musikalischen Gesammtinhaltes. Da dieser Inhalt sich schon im Halbfigurenbild geltend machen konnte, so entstanden hunderte auch von solchen, hauptsächlich für die Privatandacht.

Antonello's Farbengluth besitzt vor allen der berühmte Altar im der Sacristei der Frari: Maria thronend, auf den Flügeln je zwei Heilige in etwa halb lebensgrossen Figuren; das Ganze in dem schönsten Rahmen, den Venedig aufzuweisen hat (1488). — Von gleicher Schönheit war ein Altarbild aus demselben Jahre in S. Pietro Martire zu Murano: Markus empfiehlt der thronenden Jungfrau den knieenden Dogen Barbarigo, zur Seite der h. Augustin; jetzt sehr verdorben. Unter den wenigen echten Bildnissen in Italien ist im Museo Correr das Porträt des Dogen Giov. Mocenigo (um 1478) das namhafteste. (Das fälschlich als Selbstporträt bez. Bildniss in der Galerie des Capitols ist vielmehr die Arbeit eines Schülers in der Art des *Catena* oder *Bissolo*.) — Fünf kleine Tafeln mit sonderbaren Allegorien in der Akademie, einst die Bestandtheile eines Möbels, sind wieder durch ihre Landschaften von grossem Reiz. Dasselbe gilt noch mehr für die köstliche kleine mythische Darstellung in den Uffizien (631, um 1488); auf einer Plattform an einem Bergsee umstehen die Heiligen die Madonna in ganz freier zufälliger Anordnung.

In den letzten Jahrzehnten war Bellini namentlich durch die grossen historischen Gemälde für den Dogenpalast in Anspruch genommen. Doch hatte der Meister daneben, ausser manchen bereits genannten, noch verschiedene grosse Tafelbilder zu malen. Angeblich von 1501 datirt die herrliche grosse Taufe Christi in S. Corona zu Vincenza, gleichmässig ausgezeichnet durch die Farbenpracht, den Reiz der jugendlichen Engelgestalten und die schöne Berglandschaft. — Die Akademie zu Venedig besitzt eine Madonna zwischen den hh. Magdalena und Catharina (Nr. 613) und eine andere mit den hh. Georg und Paulus (Nr. 610), edle Gestalten von besonderer Schönheit, etwa aus derselben Zeit wie die kleinere Madonna ebenda (Nr. 612). Ein Brustbild Christi in weissem Gewand (Nr. 87, Saal XVII) ist der Ueberrest einer für S. Salvadore gemalten Transfiguration. — Ein fast schon tizianisch gefärbtes Bild ist die stattliche Madonna der Brera von 1510 (Nr. 297). — Endlich das späteste in Italien erhaltene Bild (1513): die hh. Christophorus und Hieronymus vor reicher Landschaft, in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig, war in der hoch-

bejahrte Greis mit seinen Schülern Giorgione und Tizian gemeinsam noch den Schritt in die neue Zeit hinein thut. Der grosse Christus zu a Emaus im Chor von S. Salvatore, eines der feierlichsten, farbenprächtigsten Bilder, der Zeit und des Meisters ganz würdig.

Unter dem Einflusse und in der Werkstatt der Bellini, namentlich des Giovanni, bildet sich in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrh. eine beträchtliche Zahl hervorragender oder doch achtbarer Schüler, die im Beginne des 16. Jahrhunderts vor einer jüngeren, grösseren Generation von Bellini's Schülern zurücktreten, aber noch längere Zeit neben diesen in der alten Richtung fortarbeiten. — Im wesentlichen ist es der Charakter des grossen Meisters, der mehr oder weniger abgeschwächt auch diese Schüler bei meist wenig ausgeprägter Eigenart belebt. Einer ihrer Hauptvorzüge ist die Ausbildung des Colorits. Ohne sich irgendwo in raffinirte Detailpracht zu verlieren, findet die Schule die Geheimnisse der Harmonie und der Uebergänge sowohl, als auch der möglichst schönen Erscheinung der einzelnen Farbe. In letzterer Beziehung erstrebte sie durchaus nicht eine illusionsmässige Stoffbezeichnung; in den Gewändern giebt sie glühende Transparenz: im Nackten aber jenes unbeschreiblich weiche und edle Leben der Oberfläche, das theils durch die sicherste, nicht in schwarzen Schatten, sondern in lauter farbigen Tönen sprechende Modellirung, theils durch Geheimnisse der Lasirung hervorgebracht wurde. Diesen Leistungen gegenüber erscheint alles Paduanische wie eine längst überwundene Vorstufe. Neben dem Meister Giovanni behalten einige Schüler gewisse Schärfen (Carpaccio) oder neigen sich dem weichen Zerfliessen und übertriebener Glätte im Vortrag zu (Basaiti u. a.).

An Fülle von Lebensmotiven erreicht diese Schule die Florentiner natürlich lange nicht, allein ihre Gestalten sind doch in der Regel leicht, selbst edel gestellt und bewegt. Der h. Sebastian, als stehende Aufgabe, hielt die Zeichnung des Nackten in einer bedeutenden Höhe. Die Gewandung gehorcht zwar mehr den Gesetzen des Farbenganzen als einem höhern Liniengefühl: immerhin bleibt sie meist frei von kleinlichen Motiven und Ueberladung. Die Hauptsache sind aber dem Venezianer die Charaktere. Nicht zu scharfen und dadurch effectreichen Contrasten, sondern als Töne eines und desselben Accordes stellte er sie zusammen; nicht überirdisches Sehnen, nicht jäher Schmerz, sondern der Ausdruck ruhigen Glückes oder stillen Schmerzes sollte sie beseelen; dieser, in tüchtigen und wohlgebildeten Gestalten ausgesprochen, ist es, der den Sinn des Beschauers mit jenem innigen Wohlgefallen erfüllt, das keine andere Schule der Welt auf dieselbe Weise erweckt. Der Typus dieses Menschengeschlechtes steht der Wirklichkeit noch so nahe, dass man es

für möglich hält, solche Charaktere anzutreffen und mit ihnen zu leben. Rafael verspricht dergleichen nicht; abgesehen von der idealen Form stehen uns seine Gestalten auch durch hohe Beziehungen und Actionen ferner.

Eine hervorragende Bedeutung in den Bildern der Bellini und ihrer Schüler nimmt die Landschaft ein, deren schöne Motive sie dem malerischen Hinterlande Venedigs (der „terra ferma") mit den blauen Ketten der Alpen in der Ferne entnehmen. In der naturalistischen Durchbildung, im Spiel des Lichts, das vor allen Giov. Bellini, wie wir sahen, schon zu äusserst stimmungsvoller Wirkung zu verwenden weiss, und namentlich in der Ausbildung der Luftperspective bereiten sie Giorgione's und Tizan's herrliche landschaftiche Schöpfungen unmittelbar vor.

Unter den Schülern und Nachfolgern der Bellini ist der eigenartigste und begabteste *Vittore Carpaccio* (oder Scarpaccia, thätig um 1480—1520). Aufgewachsen unter dem Einflusse oder als Schüler des Laz. Bastiani, was sich in einer gewisser Härte und Eckigkeit seiner Gestalten und seines Faltenwurfs in seiner früheren Zeit, bemerkbar macht, verdankt er offenbar dem Vorbilde Gentile Bellini's, den er angeblich 1479 nach Constantinopel begleitete, seine weitere Ausbildung. Gentile's gefälliges Erzählungstalent besitzt er in fast noch höherem Maasse und übt es in naivster Weise. Seine neun grossen Darstellungen aus der Geschichte der h. Ursula (1490—95), jetzt in der Akademie zu Venedig ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäss aufgestellt, sind von grösster Lebendigkeit, voll der mannigfachsten sittenbildlichen Motive, die sie zu den interessantesten Zeitbildern machen, und stellenweise von einer Energie der Charakteristik, die den übrigen Venezianern abgeht; dabei von sonniger Beleuchtung, prächtiger und doch harmonischer Färbung, trefflicher Perspective in den reichen architektonischen Hintergründen. — Aehnliche Vorzüge besitzen die kleineren Decorationsmalereien für die Scuola degli Schiavoni, wo sie sich jetzt noch befinden; unter den Darstellungen aus dem Leben der hh. Georg und Hieronymus sind namentlich Georg's Triumphzug mit dem erlegten Drachen und der Hieronymus in seiner Zelle (Dürer's Hieronymus im Gehäus vergleichbar) voll naiver Züge und reizvollen Beiwerks. Ein lebensvolles, energisches Bild giebt der Künstler auch in der Altartafel von S. Vitale (dat. 1514), der Heilige zu Pferde mit anderen Heiligen in origineller Anordnung innerhalb reicher Architektur. Das jüngste dat. Bild (1520), der h. Paulus, findet sich in S. Domenico zu Chioggia. — Carpaccio's Bedeutung als Componist und Charakterzeichner lernen wir am besten in der Darstellung im Tempel (dat. 1510) in der Akademie kennen. Seine Marter der

a b c d e

Zehntausend (Nr. 89) und Joachim und Anna ebenda (Nr. 90; beide von 1515) zeigen dagegen in empfindlicher Weise, dass auch sein Talent zu leidenschaftlich bewegten Scenen nicht ausreichte. — a Nicht viel besser ist der Tod der Maria (1508) im Ateneo zu b Ferrara. Einzelne kleinere Bilder in Mailand (Brera, Darstellung der Maria und Sposalizio; Predigt des h. Stephanus v. 1514), c in Bergamo (Geburt Mariä, Nr. 235) und im Museo Correr (Heimsuchung), sämmtlich Theile von jetzt zerstreuten Cyklen aus d zwei kleineren Scuole Venedigs. Ebendort ein interessantes kleines Genrebild, zwei Frauen ihre Haare trocknend.

Als Schüler Carpaccio's gilt irrthümlich *Lazzaro Bastiani* (oder Sebastiani, schon 1449 selbständiger Meister in Venedig, sodass er eher Carpaccio's Lehrer sein könnte), ein sehr eigenartiger Künstler. e Seine Pietà in S. Antonio zeigt ihn noch in Anschluss an die frühere Mantegna'sche Richtung Bellini's. Einen wesentlichen Fortschritt bekunden seine thronende Madonna, der St. Donatus einen f Stifter empfiehlt, in S. Donato zu Murano (1484), und eine Krög nung der Maria in der Gal. zu Bergamo (1490). Auch die Madonna h im Redentore (Sacristei, unter Carpaccio's Namen) ist eine Arbeit i Lazzaro's. In der Akademie mehrere der Landschaft halber interessante Bilder. — Später malte er mit seinem Freunde *Giovanni Mansueti* und mit *Benedetto Diana* gemeinsam an dem jetzt in der k Akademie zusammengestellten Bilderschmuck der Scuola di S. Giovanni. Davon gehören dem Bastiani die Verleihung der Kreuzesreliquie (Nr. 561), dem Mansueti, der sich darauf als Schüler von Bellini bezeichnet, zwei Darstellungen von Wundern durch die Reliquie (Nr. 562 und 564). Die Künstler richten sich hier in tüchtiger Weise nach dem Vorbilde von Gentile Bellini und Carpaccio. Dies gilt auch von Mansueti's Darstellungen aus der Markuslegende l (Akademie (Nr. 569, 571) und von seiner Taufe des Anianus in m der Brera (Nr. 308). Kleinere Bilder in der Akademie zu Venedig n und in den Galerien von Verona und Bergamo. — Von *Ben.* o *Diana* besitzt die Akademie neben anderen Bildern das bez. Hauptwerk, eine thronende Madonna mit vier Heiligen (Nr. 82), von ernster Charakteristik, plastischer Bildung der Gestalten bei eigenthümlich koketter Haltung und von einer kühl gestimmten, kräftigen Färbung. p Ein frühes Werk im Pal. Reale lässt Diana deutlich als Schüler des L. Bastiani erscheinen.

Von *Giovanni Battista Cima da Conegliano* (1459—1517, nach seiner Heimathstadt im Trevisanischen benannt) ist uns der Lehrer nicht bekannt; keinesfalls war es Luigi Vivarini. Unter dem Einflusse des Giovanni Bellini und wohl auch des Antonello bildet er sich zu dessen tüchtigstem und selbständigstem Nachfolger aus. Seine Gestalten sind voll Würde und Lieblichkeit; seine Compositionen, in

denen die Bergabhänge seiner Heimath eine hervorragende Rolle zu spielen pflegen, sind leicht und gefällig; seine Auffassung ist ausserordentlich anmuthig, und seine klare, reiche und harmonische Färbung, wie seine leichte und flüssige Behandlung sind ein Abglanz der glücklich heiteren Stimmung in seinen Bildern. Die Gal. von Vicenza besitzt sein frühestes datirtes, noch in Tempera ausgeführtes Bild (1489), die zwischen zwei Heiligen thronende Madonna unter einer Weinlaube, schon mit seinen liebenswürdigen Zügen, aber heller, von feiner Lichtwirkung, matter in der Färbung und ernster, einem frühen Montagna ähnlich. — Noch aus demselben Jahre ist bereits ein Oelbild des Meisters, das Altarbild mit Johannes d. T. zwischen vier Heiligen in S. Maria dell' Orto zu Venedig, von einem fast herben Ernst der Gestalten, in der Färbung noch etwas trübe und düster. — Zwei grosse Hauptbilder, unter sich sehr verwandt (namentlich auch in der köstlichen Landschaft von leuchtender Färbung), sind die thronende Madonna zwischen Heiligen im Dom von Conegliano (1492) und die Taufe Christi in S. Giovanni in Bragora zu Venedig (1494), letztere auffallend an Giov. Bellini's Taufe Christi in Vicenza errinnernd. In derselben Kirche die Gestalten Kaiser Constantin's und seiner Gemahlin Helena von ähnlicher Leuchtkraft der Farbe (1502). — Zu Cima's schönsten Werken gehören ferner zwei Madonnen mit Heiligen (in etwa halber Lebensgrösse) in der Gal. zu Parma; ebenda zwei kleinere mythologische Bilder. Ein kleineres Madonnenbild von 1508 in S. M. delle Grazie zu Este. In Venedig im Carmine eine reiche Anbetung des Kindes in köstlicher Landschaft (1504); ein gutes kleineres Bild mit der thronenden Madonna in der Gal. Layard. Die Akademie besitzt aus früherer Zeit eine ernste, noch etwas herbe Pietà (Nr. 604), aus späterer Zeit die grosse Darstellung des Ungläubigen Thomas (Nr. 611), voll ernster, schöner Gestalten, die den Mangel an dramatischem Inhalt fast vergessen machen; ferner einige kleinere Madonnenbilder (Nr. 597, 603) und eine grosse thronende Madonna zwischen sechs Heiligen (Nr. 36), die das ähnlich angeordnete kleinere Bild in Parma fast erreicht; das namentlich landschaftlich anziehende Bild des Tobias auf der Reise, aus seiner mittleren Zeit; endlich ein Werk aus der letzten Zeit, die im Saal der Bellini aufgestellte Altartafel aus Zerman: Madonna mit den hh. Dionys und Liberale, sehr blass geputzt. In der Brera eine grosse thronende Madonna zwischen Heiligen, mehrere thronende Heilige, namentlich ausgezeichnet Petrus zwischen Johannes und Paulus, sowie ein kleiner h. Hieronymus in schöner Berglandschaft; — in der Gal. zu Modena eine tüchtige Beweinung Christi; — in der Pinakothek zu Bologna (Nr. 61) ein kleines farbenprächtiges Madonnenbild. —

Als Schüler Luigi Vivarini's ist *Marco Basaiti* beglaubigt (geb. vor 1470, † 1527), der nach dem Tode seines Lehrers (1503) dessen grosses Altarbild in den Frari vollendete. Später war das Vorbild Giov. Bellini's für ihn bestimmend, aber er behielt von seinem ersten Lehrmeister eine gewisse kühle Helligkeit und glasige Färbung, die den Eindruck mancher seiner Bilder stört. Von besonderem Reiz ist regelmässig die Landschaft in seinen Bildern: seine kleinen Hieronymus-Bilder (in Italien nur eines beim Principe Giovanelli) sind fast reine Landschaften; aber auch seine grossen Gemälde, wie die Himmelfahrt Mariä in S. Pietro zu Murano, zeichnen sich besonders durch die köstliche Landschaft aus (letztere neuerdings dem *Bissolo* zugeschrieben). Nicht gleich befriedigend sind die beiden grossen Bilder der Akademie von 1510: Gethsemane (Nr. 69) und die Berufung des Jacobus und Johannes zu Aposteln (Nr. 39), letzteres glücklicher in den Verhältnissen der Figuren, obgleich etwas befangen. — Ein Bild seiner letzten Zeit in S. Pietro di Castello: Petrus zwischen vier Heiligen thronend, schliesst sich mehr an Carpaccio an. Der h. Georg zu Pferde (1520) aus derselben Kirche jetzt in der Akademie; noch mehreres dort, im Museo Correr, in der Gal. zu Bergamo (Christuskopf von 1517 und männliches Porträt von 1521), in der Ambrosiana zu Mailand (der Auferstandene) in der Gal. zu Padua (Mad. zwischen den hh. Petrus und Liberale, gutes frühes Werk), in der Sacristei der Salute zu Venedig (h. Sebastian) und a. a. O.

Weit mehr als bei Basaiti kommt bei *Vincenzio di Biagio*, gen. *Catena*, angeblich aus Treviso († 1531), eine gewisse Leerheit der Formen, helle und verwässerte Färbung, überhaupt Charakterlosigkeit und Mangel an Originalität zur Geltung. Seine tüchtigeren Bildnisse sind meist im Auslande; das Bildniss des Dogen Loredan in der Gal. zu Bergamo unter dem Namen Gent. Bellini. Die Präsentation desselben Dogen vor der thronenden Madonna im Dogenpalast, Bellini's berühmtem Altarbild in Murano nachgeahmt, ist augenscheinlich ein frühes Werk Catena's. Auch in der harten unerfreulichen Darstellung der Gal. zu Padua, einem Jugendwerke, ist Catena noch ganz abhängig von Bellini. — Charakteristische Bilder sind namentlich das grosse Altarbild der Marter der h. Cristina in S. M. Mater Domini (1520); weit besser das frühe Gastmahl in Emmaus in der Gal. zu Bergamo (Abth. Carrara, Nr. 11) und die Madonna mit zwei Heiligen und dem Stifterpaar in der Gal. zu Modena (Nr. 35); ein ähnliches frühes Bild, noch tief in der Farbe, in der Gal. Giovannelli zu Venedig. Ein spätes, geringes Bild der Art in der Gal. des Capitols (Nr. 98). — Eine nach Bellini's bekannter Composition copirte Beschneidung im Museo Correr, bezeichnet: *Vicentius de Tarvisio* discipulus Joannes Bellini, ist

wahrscheinlich nicht von Catena, sondern von einem andern Bellini-Schüler, der im Friaul arbeitete.

Wie Cima und Catena, so ist noch eine grössere Zahl von Schülern und Nachfolgern der Bellini nicht aus Venedig, sondern aus dem Hinterlande Venedigs, der terra ferma, gebürtig. Durch ihre zeitweilige Thätigkeit in der Heimath legten diese Künstler den Grund zu den tüchtigen localen, mit der Mutterstadt Venedig stets in enger Verbindung bleibenden Schulen im Friaul, in Vicenza, Brescia, Bergamo u. s. f.

Unter diesen Künstlern gehört *Andrea Previtali* aus Bergamo (seit 1511 wieder in der Heimath, † nach 1525) zu den sich eng an Bellini anschliessenden Malern. Namentlich seine kleineren Bilder machen in ihrer hellen Färbung, ihrer sauberen, glatten Behandlung, ihren lieblichen Gestalten einen erfreulichen Eindruck. Zu grossen Altarbildern reicht sein mässiges Talent nicht aus. Unter den zahlreichen Bildern der Gal. zu Bergamo ist sein Hauptwerk eine thronende Madonna. Auch im Dom 1524, in S. Spirito 1515 und 1525 (diese im oberen Theile von anderer Hand), und in Privathäusern dort findet sich manches von ihm zerstreut. — In Venedig eine Verlobung der h. Catharina in der Sacristei von S. Giobbe, ein schönes früheres Bild, die Verlobung der h. Catharina in trefflichem Rahmen; der Christus auf dem Oelberg in der Brera (364, dat. 1512), die grosse Verkündigung und einzelne Heilige im Dom zu Serravalle und eine Madonna bei Dr. G. Frizzoni in Mailand (1506); spät die beiden kleinen Bilder (Geburt und Kreuzigung, aus dem Redentore) in der Akademie zu Venedig (Saal der Bellini-Schüler), sowie ihre Pendants (Christus in der Vorhölle und Durchzug durchs rothe Meer) in der Kapelle des Dogenpalastes. — Dem Previtali ist *Andrea Cordegliaghi* so verwandt, dass er wohl mit Recht mit ihm für identisch erklärt ist. Bezeichnete Werke seiner Hand (eine Madonna mit dem Stifter beim Conte Porto zu Vicenza; hier nennt er sich Schüler des Gio. Bellini) sind in der That einem tief gestimmten Previtali zum Verwechseln ähnlich. Das kleine Mannesporträt in der Gal. Poldi zu Mailand wäre eines Antonello nicht unwerth.

Ein paar andere Bergamasken, *Francesco*, Sohn des Simone *da Santa Croce,* sein mit ihm verwechselter Schüler und Erbe *Francesco Rizzo de' Vecchi* (Sohn des Bernardo da Santa Croce) und *Girolamo da Santa Croce*, späte Schüler Gio. Bellini's, bleiben bis gegen die Mitte des 16. Jahrh. in ähnlicher alterthümlicher Weise thätig. Vom älteren *Francesco* nur die thronende Madonna in S. Pietro zu Murano; vom jüngeren das grosse Nolimetangere in der Akademie zu Venedig (Nr. 149, von 1513) und andere Bilder ebenda (Nr. 159 und 326). Von *Girolamo* ein Bild mit Heiligen in S. Sil-

a b c d e f g h i k l m

vestro zu Venedig (1520), ein grosses farbenprächtiges Abendmahl in S. Martino (1549), ein Freskencyklus in S. Francesco zu Padua (2. Kap. r.) ein treffliches bezeichnetes kleines Männerporträt in der Gal. Poldi zu Mailand (Nr. 18) u. a. m.

Girolamo da Treviso d. Ae., wie *Dario da Treviso* kennzeichnen sich noch als Nachfolger des Squarcione. Von ersterem eine thronende Madonna im Dom von Treviso (1487); von letzterem eine Pietà in Lovere, Gal. Tadini, sowie ein Bild in der Gal. zu Bassano und eine Verkündigung in der Akademie zu Venedig (vielleicht eher von *B. Parentino?*).

Von ähnlicher Begabung, aber übermässig hell und glasig in der Färbung ist auch *Pier Francesco Bissolo* (1464—1545), angeblich aus Treviso. In der Akademie zu Venedig u. a. eine Darstellung im Tempel (Nr. 93) und eine Madonna (vgl. S. 732 o); besser die hh. Catharina und Cristina (Nr. 79); Eine besonders gute Madonna in der Gal. Layard, Bilder in S. Giov. e Paolo, Redentore und S. M. Mater Domini; im Dom von Treviso eine Glorie der h. Eufemia. Von seiner Hand ist auch wohl die tüchtige h. Familie mit h. Georg in Maria di Montalto zu Messina, dem Tizian zugeschrieben.

Noch geringer sind einige Künstler, die nur durch ihre Bezeichnung auf wenigen erhaltenen Bildern bekannt sind. So *Pasqualino* (Museo Correr, Mad. mit der h. Magdalena, von 1496); *Marco Belli,* der in seiner bez. Darbringung der Gal. zu Rovigo ein Bild seines Lehrers Giov. Bellini copirte; *Andrea Busati* (thronender Markus mit Andreas und Franz in der Akademie zu Venedig, Nr. 81) und bez. h. Antonius im Museo Civico zu Vicenza.

Mehrere Künstler haben ein besonderes Interesse durch eine Beimischung von deutschem Charakter in ihren Werken. Zwei davon galten sogar mit Unrecht als Deutsche von Geburt oder von Herkunft: der nur durch die Aufschrift eines Bildes im Pal. Aluise Mocenigo zu Venedig bekannte *Nicolaus de Barbaris,* ein sehr geringer carikirender Maler, — und der durch seinen Einfluss auf Dürer bekannte Maler und Stecher *Jacopo de Barbaris* (Jacob Walch, aus Cremona gebürtig, um 1450, † vor 1515, nach 1500 erst in Nürnberg, dann in den Niederlanden als Hofmaler des Bischofs von Utrecht, Johann von Burgund, und der Margaretha von Oesterreich). Von ihm hat Italien nur noch das feine Bildchen eines Falken bei Sir H. Layard in Venedig und die bezeichnete wichtige Tafel mit dem Selbstporträt und dem Bildniss des Luca Pacioli, eine neue Erwerbung der Galerie von Neapel, aufzuweisen. Neuerdings hat man ihm irrthümlich allerlei unter sich sehr verschiedene Werke zugeschrieben, in Italien die beiden Porträts der Sammlung Lochis (Nr. 147, 148) in der Galerie zu Bergamo und die um 1490 entstandenen gross-

artigen Decorationen um das Grabmal Onigo in S. Niccolo zu Treviso, die mit seinen beglaubigten Bildern und Stichen nichts gemein haben. — *Marco Marziale* zeigt in seinem lebendig erzählten, hellfarbigen Emausbilde in der Akademie (Nr. 76, dat. 1506) neben nordischen Zügen den Einfluss des Carpaccio. Von ihm eine Darstellung im Tempel im Conservatorio S. M. delle Penitenti bei S. Giobbe (1499) und eine geringe Madonna in der Gal. zu Bergamo (1504). a b c d

Die Künstler des Friaul, die sich in der Schule der Bellini ausbildeten, werden wir in der nächsten Epoche im Zusammenhang mit den localen Schulen der terra ferma betrachten. — In Parma haben wir bereits in *Crist. Caselli* einen Schüler des Giov. Bellini kennen gelernt; wie weit sein Einfluss reichte, zeigen auch die Künstler der Mark (auch Melozzo's Schüler, Marco Palmezzano, zeigte diesen Einfluss deutlich, vergl. S. 671 a), insbesondere von Ravenna. Von *Nic. Rondinello* ist ein durchaus bellineskes Madonnenbild im Pal. Doria zu Rom; ein zweites, ursprünglich schon mit Bellini's Namen bezeichnet, wird ihm dort jetzt gleichfalls zugeschrieben. Bestes Altarbild in der Nunziata zu Parma (1518); ein grösseres Bild und eine thron. Madonna mit Heiligen (Nr. 176) in der Brera. — In seiner Heimath kam der Meister später wieder mehr unter den Einfluss des Palmezzano, wie mehrere Bilder in Forli (Dom; guter Sebastian, dem Basaiti ähnlich) und besonders in den Kirchen von Ravenna bezeugen. e f g h i k

Als verwandte, meist geringere Meister der Mark, deren Stil durch umbrische und bolognesische neben venezianischen Einflüssen bestimmt wird, sind *Baldassare Carrari* (Altarbild in der Pinakothek von Forli, 1512, Nr. 105), *Franc.* und *Bernardo Cotignola* (gemeinsames Bild von 1504 in der Brera, tüchtiges grosses Bild von 1513 in der Pinakothek zu Forli u. s. w.), *Benedetto Coda* (besonders schwach), *Gasparo Sacco* und der spätere *Luca Longhi* zu erwähnen. l m n



Die Maler von Vicenza zeigen eine glückliche Mischung von Einflüssen der Paduaner und der Venezianischen Schule. An ihrer Spitze steht *Bartolommeo Montagna* (geb. um 1450, † 1523). In der kräftigen Formengebung und Gewandung, wie in der würdevollen, oft grossen und energischen Auffassung seiner Charaktere zeigt er sich von Mantegna beeinflusst; im Aufbau, in der Ausstattung und Färbung sind seine Altarwerke denen des Giov. Bellini, namentlich den frühen Paduaner Gemälden des Meisters verwandt, der vielleicht sein Lehrer war. In dem körnigen Auftrag, der Kraft und Tiefe der Farbe kommt er dem Carpaccio am nächsten. Charakteristische frühe Bilder, die noch locale Befangenheit in der Hagerkeit der Figuren und der trockenen

Temperatechnik zeigen, sind eine thronende Madonna zwischen vier
Heiligen unter offenem Baldachin, und die Anbetung des Kindes (wohl
a schon um 1480) in der Gal. zu Vicenza, sowie eine ähnliche thro-
b nende Madonna zwischen zwei Heiligen in der Gal. zu Bergamo
(1487). — Seine Hauptthätigkeit fällt zwischen 1490 und 1505. Padua
c besitzt in S. Maria in Vanzo das Altarbild einer thronenden Madonna
zwischen vier Heiligen, ein schönes früheres Werk. — Noch bedeu-
tender sind die jetzt zerstreuten Tafeln eines grossen Altarbildes in
d SS. Nazaro e Celso zu Verona (1493), wo er auch gleichzeitig die
Capp. di S. Biagio mit (leider schadhaften) Fresken ausschmückte. —
e Das grosse Altarbild in der Brera, die thronende Madonna in präch-
tigem Kapellenraum, zu ihren Seiten je zwei Heilige, auf den Stufen
des Throns drei spielende Engel, ist durch den Aufbau, die schönen
Gestalten voll Ernst und Würde und die reiche, harmonische Färbung
von ausserordentlicher Tiefe eines der schönsten Bilder, das Oberitalien
f damals hervorgebracht hat (1499). — In der Certosa von Pavia ein
ähnliches, etwas kleineres Bild von hellerer Färbung. — In Vicenza
g selbst besitzt die Galerie neben den genannten Jugendwerken mehrere
h spätere grosse Tafelbilder; — ebenda in S. Bartolommeo, S. Co-
rona und im Dom je ein tüchtiges bez. Altarbild. Bedeutender noch
i ist eine Beweinung Christi in Monte Berico (1500), von ergreifender
Schilderung des Schmerzes bei kräftigem, fast derbem Naturalismus
k der Gestalten. Die Fresken mit dem Martyrium Petri in S. Lorenzo
(Kap. links vom Chor) zeigen noch in ihrer Zerstörung den grossen
Sinn des Künstlers für Anordnung und Färbung und seine vornehme
l Auffassung. Andere Fresken im Dom und Monte Berico. — Ein
m grosses Altarbild in S. Giovanni Ilarione (zwischen Vicenza und
n Verona). — In Venedig besitzt die Akademie eine thronende Ma-
donna zwischen den hh. Sebastian und Hieronymus (Nr. 80), herben
Gestalten von fast mürrischem Ausdruck, und Christus zwischen den
hh. Rochus und Sebastian, die in inbrünstiger Verehrung sich zu ihm
wenden (Nr. 78); beide etwas zu schwer bräunlich im Colorit. — Auch
o die grossartige unter Mantegna's Namen im Vatican befindliche Be-
weinung Christi ist offenbar ein Werk des Montagna (und nicht des
Buonconsigli, dem man es auch zuschreibt). Kleinere Bilder in der
p Galerie Layard in Venedig, im Museo Poldi zu Mailand, in
q den Galerien zu Modena und Bergamo (h. Hieronymus in Land-
r schaft; ähnlich bei G. Frizzoni in Mailand) u. s. f.

Bartolommeo's Sohn, *Benedetto Montagna* (thätig um 1490 bis
1541) hat wesentliche Verdienste als Stecher, ist aber als Maler ein
s kleinlicher Nachfolger seines Vaters, wie eine Madonna in der Brera
t und ein Bild mit der Dreieinigkeit im Dom zu Vicenza (v. J. 1516)
hinlänglich beweisen. — Nicht viel besser ist auch sein Zeitgenosse
Marcello Fogolino, von dem ein frühes Temperabild der Anbetung der

Könige in der Gal. zu Vicenza und ein Gemälde in der Akademie zu Venedig (Nr. 164) noch den günstigsten Begriff geben. — Der ältere *Giov. Speranza,* ein Zeitgenosse und Nachfolger des Bart. Montagna, zeigt die locale Kunst ohne Verschmelzung der Einflüsse von Padua und Venedig. Bilder von ihm in Vicenza: Galerie, Himmelfahrt Mariä; S. Corona; S. Chiara. Sein Hauptwerk, ein stattliches Altarbild in der Brera wurde früher Bart. Montagna zugeschrieben; ebenda ein kleines bez. Madonnenbild.

Neben Bart. Montagna hält sich gelegentlich in der Farbe sein Schüler *Giov. Buonconsiglio*, gen. *Marescalco* (erwähnt 1497—1530). Sein frühestes Werk, zugleich nach Composition und Empfindung sein Meisterwerk, eine Beweinung Christi in felsiger Landschaft (Vicenza, Galerie), noch in Tempera ausgeführt, ist in seiner herben Charakteristik und seinem feinen grauen Ton noch Paduanisch bedingt. Ebenda, weit geringer, u. a. die Halbfigur der h. Catharina. In dem erhaltenen Theil eines Altarbildes in der Akademie zu Venedig, die Madonna zwischen den hh. Cosmas und Damianus in Halbfigur (Nr. 279, datirt 1497), hat er schon die volle Leuchtkraft und Durchsichtigkeit der Farbe, die den Einfluss von Giov. Bellini verräth. — In höherem Maasse ist dies dann bei zwei ganz ähnlich angeordneten Altarbildern in Venedig der Fall: St. Sebastian zwischen den hh. Rochus und Laurentius in S. Giacomo dall' Orio, und Christus, die Weltkugel in der Hand, zwischen den hh. Erasmus und Secundus im vollen Waffenschmuck, in S. Spirito, beides prächtige Farbenbilder, die Hallen mit Goldmosaik. — Ein Altarwerk in S. Rocco zu Vicenza (von 1502) ist für den Künstler schon zu umfangreich; drei andere grosse Bilder in Montagnana (1511—13) haben durch Uebermalung ihren Reiz eingebüsst. — Die Gal. des Capitols besitzt das interessante aber nicht bedeutende Selbstbildniss des Künstlers.



Diesen beiden Hauptmeistern von Vicenza lässt sich aus der viel zahlreicheren Schule von Verona nur V. Pisano ebenbürtig an die Seite setzen. — In Verona begann der neue Aufschwung schon früher als in Venedig, jedoch in ganz ähnlicher, etwas schüchterner Weise durch Anlehnung an G. da Fabriano, mit dem Verona's frühester Renaissancekünstler, *Vittore Pisano* (geb. um 1380, † 1451), im Dogenpalast zusammen thätig gewesen war. Dem kräftigen Naturalismus und der breiten Behandlung, die diesen als Medailleur mit Recht gefeiertsten Künstler Italiens in seinen Medaillen (soweit datirt, sämmtlich aus seiner letzten Zeit) auszeichnen, begegnen wir noch bedingter in den dürftigen Resten seiner Thätigkeit als Maler. Erhalten sind in Verona: am Grabmal Brenzoni († 1420) der Freskenschmuck mit der schönen, noch alterthümlichen Verkündigung in S. Fermo (irrthümlich

a Stefano da Zevio zugeschrieben) und in S. Anastasia, am Bogen über der Capp. Pellegrini rechts neben dem Chor, St. Georg als Drachentödter, eine besonders energische, charakteristische Gestalt zur Seite der befreiten Jungfrau, in sehr entwickelter Landschaft. — In der b Gal. zu Bergamo (Morelli'sche Stiftung) der kleine Kopf des aus Vittore's Medaillen bekannten Lionello d'Este.

Pisano's jüngerer Zeitgenosse *Stefano da Zevio* (geb. 1393) er-c scheint in einem Madonnenbildchen der Gal. Colonna zu Rom und d in der kleinen flüchtigen Anbetung der Könige in der Brera (Nr. 287) weit alterthümlicher, wie ein Miniator unter dem Einflusse des Gentile e Fabriano. Auch die beiden in der Gal. zu Verona bisher dem Pisano zugeschriebenen Madonnen im Rosenhag, die wie altkölnische Werke anmuthen, sind augenscheinlich von seiner Hand (Nr. 341 und Nr. 90). f Die Fresken in S. Maria della Scala ebenda (Kap. r. vom Chor, von der Sacristei zugänglich), die kleine Scenen aus dem Leben von Heiligen darstellen, tragen den gleichen Charakter. — Aehnlichen g Charakter zeigt das Bild des *Giov. Badile* in der Gal. zu Verona.

Die belebende Kraft kam auch in Verona aus Padua, und zwar ist es anfangs Squarcione, namentlich aber Mantegna, der fortan auf die Künstler Verona's bestimmend einwirkte, wenn auch keiner als sein eigentlicher Schüler bezeichnet werden kann. Später ist venezianischer Finfluss oder selbst Schulung nicht zu verkennen. An Grösse und Kraft der Charakteristik, an Verständniss der menschlichen Gestalt erreichten sie zwar das gemeinsame Vorbild in keiner Weise; die meisten sind aber in ihren besseren Leistungen durch biedere Charakteristik, tüchtige, bald eckige und kräftige, bald liebliche Gestalten und durch eine häufig kräftige und zuweilen selbst leuchtende Färbung ausgezeichnet, die an dem dominirenden Gelb kenntlich ist.

h *Francesco Buonsignori* (geb. 1455) erscheint wie ein Geistesverwandter des Vicentiner Montagna, und wie bei diesem, ist auch bei Buonsignori die Ausbildung unter dem Einfluss der jüngeren Vivarini wahrscheinlich; er ist herbe, aber energisch, bestimmt und gross in den Formen, kräftig in der Färbung. Eine kleine Madonna (1483) in i der Galerie, wo auch ein grösseres Altarbild (1484); frühe (bez.) k Madonnen in S. Eufemia, S. Paolo, S. Fermo (neben dem l. Quer-l schiff, 1484) und S. Bernardino (1488); in SS. Nazaro e Celso (Kap. S. Biagio) das späte schon dem Fr. Morone verwandte Altarbild m von 1519, mit Predella von *Gir. dai Libri* (1527). In der Brera der früher dem Mantegna zugeschriebene h. Bernardin, Nr. 170, ein ernstes durch seine decorative Anordnung interessantes frühes Werk in n Wasserfarben auf Leinwand. In der Gal. Layard zu Venedig ein Halbfigurenbild der Madonna mit Heiligen. — Als Werk seiner Hand ist auch das Mantegna benannte Porträt des Vespasiano Gonzaga o in der Gal. zu Bergamo angesprochen (Nr. 154).

Von *Francesco Benaglio* (von dessen geringem älterem Verwandten *Girol. Benaglio* in der Pinakothek mehrere Bilder sich befinden) eines in der Akademie zu Venedig (Nr. 617, S. XVIII) eine grosse Madonna mit Heiligen in S. Bernardino zu Verona, sowie zwei Halbfiguren von Heiligen in der Pinakothek (Nr. 61 u. 63), von herb mantegneskem Charakter.

Von dem Architekten *Giov. Maria Falconetto* (1458—1534) Fresken von 1493 in der Kap. S. Biagio in S. Nazaro e Celso und im Dom, 2. und 3. Wand des rechten Seitenschiffes (1503); — in S. Pietro Martire Madonna mit den Wappen deutscher Geschlechter.

Von dem Miniator *Liberale da Verona* (geb. 1451) finden sich Bilder in mehreren Kirchen, darunter im Dom eine Anbetung der Könige mit reicher Landschaft; Fresken in S. Anastasia (eine Bestattung Christi über dem 3. Altar rechts); in der Kap. des Arcivescovado drei kleinere Tafelbilder; ein grosser h. Sebastian in der Brera, hart und scharf, ein gutes Actbild, wie die meisten seiner Tafelbilder von Mantegna beeinflusst, schwungvoll, aber dadurch leicht barock und in der Färbung einförmig. — *Domenico Morone* (geb. 1442) decorirte noch 1503 das Refectorium am ehem. Kloster S. Bernardino in Verona, wo er bereits früher die kürzlich wieder aufgedeckten Fresken der Antoniuskapelle malte. In einem frühen, bezeichneten Tafelbilde (der Berliner Galerie) charakterisirt er sich als unmittelbarer Nachfolger des Squarcione. Ein schönes Zeitbild von ihm, aus Pal. Fochesatti zu Mantua stammend, besitzt jetzt die Gal. Crespi in Mailand: die Ermordung des Rinaldo Buonaccolsi durch Luigi Gonzaga. — Sein berühmterer Sohn *Franc. Morone* (1474—1529) zeigt in zwei schönen Bildern der Pinakothek, einem verklärten, mit Maria und Johannes d. T. auf Wolken stehenden Christus und einem Gekreuzigten (1498), die harten mantegnesken Formen schon unter dem Einfluss der weicheren Linien eines Giov. Bellini; in der reichen, von feinem Gelb beherrschten Färbung ist er echt veronesisch. Ein Altarbild mit dem h. Rochus in S. Tommaso, eine thronende Madonna in der Brera, — in den edeln Fresken der Sacristei von S. Maria in Organo (Halbfiguren von Heiligen, und in einem Mittelfeld der Decke: der verkürzt schwebende Salvator mit Heiligen) erscheint er als ein ausgebildeter Meister des 16. Jahrh.

Dies gilt in noch höherem Maasse von den bis tief ins 16. Jahrh. thätigen Malern G. dai Libri, Caroto und dem jung verstorbenen Cavazzolo. Von *Girol. dai Libri* (1474—1556) unter andern in S. Maria in Organo, rechts vom Portal, eine schöne Madonna mit Heiligen unter Lorbeeren, eine andere im Querschiff von S. Anastasia (1512); — ein noch vorzüglicheres Bild in der Kirche S. Giorgio in Braida (1526); in der Pinakothek eine schöne Anbetung des (kühn gezeichneten) Kindes mit Heiligen, sowie zwei thronende Madonnen mit Hei-

ligen (1530). *Giov. Franc. Caroto* (1470—1546) genoss Morone's Unter-
a richt, dessen Einfluss ein in zwei Exemplaren, in der Gal. zu Modena
b (1501) und in der Akademie zu Venedig (Nr. 182) erhaltenes Jugend-
werk bekundet: eine Madonna mit dem Nähen eines Hemdchens be-
schäftigt. — Das Wandgemälde einer Verkündigung von 1508, in der
c ehem. Kap. S. Girolamo zu Verona, zeigt edle Gestalten von auf-
fallend kalter Färbung. — Eines seiner Hauptwerke ist das grosse
d Altarbild in S. Fermo Maggiore daselbst, von 1528. — Eine um
e drei Jahre jüngere h. Familie in der Pinakothek verräth schon den
Einfluss eines äusserlichen Classicismus, der von Giulio Romano's
Werken in Mantua ausging; die graue Untermalung einer Anbetung
der Hirten ebenda ist eine unscheinbare und doch edle Schöpfung (der
Geist Lionardo's berührt die Schule des Mantegna); — ebenda eine
andere Anbetung des Kindes, eine thronende Madonna mit Heiligen
auf Wolken u. a. m. Weitaus das Wichtigste sind die Fresken der
f Kap. Spolverini in S. Eufemia. Sein letztes Werk (1545) in S.
g Giorgio.

Von *Paolo Moranda Cavazzola* (1486—1522), der, namentlich in
der Färbung, vielleicht allen genannten Künstlern überlegen ist, ent-
h hält die Pinakothek das grosse Hauptwerk (1517) einer Passion:
schon ein Uebergang aus dem Realismus des 15. Jahrh. in die edle,
freie Charakteristik des 16. Jahrh., jedoch ohne leere Idealität; —
ebenda ausserdem frühere kleinere Passionsbilder, Halbfiguren von
Aposteln und Heiligen; Christus und Thomas; endlich eine treffliche
Madonna mit Heiligen (1522), die in der ganzen Behandlung, auch in
der schönen Landschaft, an die Ferraresen erinnert. (Von ihm und
i *Brusasorci* sind auch die kleinen Landschaften in S. M. in Organo,
mit hohen und schönen Horizonten, im Ton eher kalt als venezianisch
oder flandrisch, mit biblischen Scenen staffirt; vgl. S. 225 c). Einige
k schöne Bilder in der Sacristei von S. Anastasia (Paulus mit andern
Heiligen und Andächtigen; die von Engeln emporgetragene Magda-
l lena), — sowie in einer Nebenkapelle links an SS. Nazaro e Celso
ein Fresco (grosse Taufe Christi), wo die Verkündigung vom Jahre
1510 als sein frühestes bekanntes Werk von besonderem Interesse ist.
m — *Giolfino's* (datirte Werk von 1486—1518) Bilder in der Pinako-
n thek sind minder bedeutend als der 4. Altar links in S. Anastasia,
o wenigstens dessen Nebenmalereien. Fresken in S. M. in Organo. —
Die vielfach sehr tüchtigen Fassadenmalereien dieser Meister sind oben
S. 249 u. ff. besprochen. (Jetzt z. Th. in der Pinakothek aufgestellt.)

Der als Kupferstecher bekannte Muranese *Girolamo Moceto* (thätig
um 1500—1531) hat sich vorzugsweise unter venezianischem Einfluss
p ausgebildet. Ein dreitheiliges Altarbild von ihm in SS. Nazaro e
Celso zu Verona, mit Donatorenporträts; ein mässiges Bildniss in
q der Gal. zu Modena, ganz in der Art des Cima; schwächer und un-

erfreulich die bez. Madonna in der Gal. zu Vicenza. — (Ueber a
Franc. Torbido s. später.)

☙

Die Schule von Padua beeinflusst auch die lombardische Malerei, bis diese im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrh. durch Bramante aus Urbino und namentlich durch Leonardo in ganz neue Bahnen gelenkt wird.

Der älteste unter diesen Künstlern, *Vincenzo Foppa* (seit 1457 in Mailand thätig, † 1492, gebürtig von Brescia), nimmt in Mailand eine ähnliche Stellung ein wie Mantegna in Padua und Mantua. Für Filarete's Angabe, dass er ein Schüler des Squarcione gewesen sei, spricht das sehr paduanische, sorgfältige und energische Bildchen in
der Gal. zu Bergamo, eine bez. Kreuzigung von 1456 (Nr. 154 der b
S. Carrara). Weniger bedeutend als dieses kleine Meisterwerk und zugleich alterthümlicher erscheint sein h. Hieronymus ebenda. Das
grosse Fresco der Marter des h. Sebastian in der Brera zeigt einen c
wesentlichen Fortschritt zu achtbarem Naturalismus und kräftiger Färbung. Ebenda das Fresco einer Modonna zwischen zwei jugendlichen Heiligen in schöner architektonischer Umrahmung (1485), sowie einzelne Heilige von lieblicherem Gepräge. Dem Mantegna nähern sich einige gross aufgefasste Gestalten erwachender Krieger um das Grab
des Auferstandenen am Gewölbe der grossen Kapelle des Kastells zu d
Mailand; im Chor l. an den Wänden auch einige treffliche Heiligengestalten von seiner Hand. In Mailand befinden sich ferner charak-
teristische kleine Madonnentafeln im Museo Archeologico, im e
Museo Poldi und bei Dr. G. Frizzoni; eine grössere beim Princ. f
Trivulzi, wo auch ein paar charakteristische Heiligengestalten;
eine vorzügliche Kreuzschleppung in Casa Borromeo. — Als g
Tafelbild ist sein Hauptstück das vieltheilige Altarwerk in der
Brera, das bisher unter Zenale's Namen ging, mit schwärzlichen h
Schatten in dem kühlem Fleischton, von feinem Helldunkel und vor-
nehmer Ruhe. Ein ähnliches Altarbild in S. M. di Castello zu Savona i
malte Foppa mit einem Maler *Brea* zusammen (1489). — Zwei nette
biblische Bildchen, ganz in Foppa's Art, in der Gal. zu Vicenza. k

Auch der seit zwei Jahrzehnten in der von Michelozzo erbauten
Kap. Portinari in S. Eustorgio aufgedeckte umfangreiche Fresken- l
schmuck, weitaus das Bedeutendste, was uns von der älteren lombardischen Malerei erhalten ist, darf nach der Verwandtschaft mit den genannten Bildern dem Foppa zugeschrieben werden (um 1462, dem Datum der alterthümlich naiven, an Gentile und Pisanello erinnernden, aber unbedeutenden Altartafel mit dem Stifter). An den Seitenwänden: vier Scenen aus dem Leben des Petrus Martyr, an der Eingangswand und der gegenüberliegenden Wand über den Bögen: die Verkündigung und die Himmelfahrt Mariä. Die Färbung zeigt hier im

Fresco grössere Helligkeit, die Figuren vollere, schönere Bildung, die Gewandung ist weniger knitterig, als in den Tafelbildern. In reicher Architektur und Landschaft, ausgezeichnet durch gute Perspective und feine Beleuchtung, lassen diese einfachen aber lebensvollen Compositionen auf umbrisch-florentinischen Einfluss schliessen.

Zwei wenig jüngere Zeitgenossen und Nachfolger Foppa's, die beiden Bernardino von Treviglio, *Bernardino Buttinone* und *Bernardino Zenale* (1436—1526), waren zugleich Ateliergenossen und sind deshalb schwer auseinander zu halten. Gemeinsame Arbeit (urkundlich) a sind die Fresken der Kap. Griffi in S. Pietro in Gessate (3. Kap. links), leider sehr beschädigt, das sehr schwache vieltheilige Gemälde b hinter dem Hochaltar im Chor von S. Martino zu Treviglio (1485) c und eine Madonna zwischen zwei Heiligen in S. Ambrogio zu Mailand — Von *Buttinone* allein ist die Madonna mit Heiligen in der d Brera (Nr. 275), die den Künstler als einen schwerfälligen Nachfolger e des Foppa kennzeichnet (1484). Aehnlich ein Triptychon in der Gal. zu Neapel (III, 24). — Dem *Zenale* allein, der namentlich als Architekt und Ingenieur thätig war, glaubt die neuere Forschung kein eigenhändiges Gemälde zuschreiben zu dürfen. Die früher so benannte f grosse Altartafel in der Brera (Nr. 87), die Lod. Moro mit seiner Familie in Verehrung der zwischen den Kirchenvätern thronenden Madonna zeigt, geht zum Theil auf Vorbilder Leonardo's zurück und scheint in Zeichnung, Beiwerk und Färbung die Hand eines Miniaturmalers (vielleicht des *Antonio da Monza*) aufzuweisen.

Auch *Bernardino de' Conti* ist ein mässiger, als Nachahmer und g Copist Leonardo's vegetirender Maler. In der bez. Madonna der Gal. zu Bergamo copirt er eine auch sonst oft wiederholte Composition Leonardo's. Auch in seinen Bildnissen zeigt sich Conti meist unter dem Niveau selbst der geringeren gleichzeitigen Bildnissmaler ausserhalb der Lombardei: Das früher L. van Leyden benannte Bildniss in h den Uffizien (Nr. 895), das des Knaben Franc. Sforza im Vatican (Anticamera dell' Udienza, dat. 1496), das eines Musikers bei Crespi i in Mailand (dat. 1497) und das Trivulzioporträt bei March. d'Angrona zu Turin (1505) beweisen dies zur Genüge. — Ein anderer am mailändischen Hofe vielbeschäftigter Porträt- und Miniaturmaler, *Ambrogio Preda* oder de Predis, Sohn des Miniaturmalers *Cristoforo*, ist in Italien kaum noch vertreten. Vielleicht sind Jugendk werke ein paar Bildnisse in der Gal. zu Bergamo und bei G. Frizl zoni zu Mailand.

Den vielbesprochenen *Bramantino*, eigentlich *Bartolommeo Suardi* (erwähnt 1491—1529), Gehilfe des seit 1474 in Mailand anwesenden Bramante, mit dem er im Anfange des 16. Jahrh. nach Rom ging und m dort eine Zeit lang im Vatican beschäftigt war, lernt man in der Ambrosiana kennen: in einem dreitheiligen Altar mit der Madonna,

hinter der zwei Engel einen Teppich ausspannen, zur Seite knieend die hh. Michael und Ambrosius, zu dessen Füssen ein erschlagener Mann als Symbol der überwundenen Ketzerei; — und einem Brustbild des h. Hieronymus. Auch die ihm zugeschriebene Anbetung der Hirten in der Ambrosiana könnte vielleicht ein ganz frühes Werk Bramantino's sein. Die Brera besitzt das grosse Fresco einer Madonna mit zwei Engeln (Nr. 3); ein kleineres mit dem h. Martin und Stifter, sowie ein Hauptwerk von bedeutendem Umfang, die Kreuzigung. — Ueber dem Portal von S. Sepolcro die Lunette mit einer Pietà; im Museo Archeologico (aus S. Sebastiano; jetzt auch Foppa zugeschrieben) ein Tafelbild mit dem h. Sebastian; beide schadhaft, aus der früheren Zeit. Ebendort auch ein paar Fresken von einzelnen Heiligen. Im Kloster Chiaravalle bei Mailand eine schöne Halbfigur Christi als Schmerzensmann. Ein ähnliches Bild im Besitz des Conte del Maino ebenda von grosser Wirkung. — Neben den vollen, ernsten Gestalten der früheren Zeit, die Bramantino noch dem Foppa verdankt, zeigen seine späteren Werke eine eigenthümliche Unbestimmtheit in der Formengebung, eine gewisse Verschwommenheit der gar zu tief gestimmten Färbung, die man auf die umbrischen Einflüsse Bramante's und auf Leonardo zurückführt. Die Werke, welche den Künstler in seiner vortheilhaftesten Weise kennen lehren, sind eine kleine frühere Anbetung der Könige in der Galerie Layard in Venedig und eine fein ausgeführte Darstellung der Ankunft des Aeneas bei Dido beim Conte Giov. del Giovio in Mailand mit merkwürdigen Anklängen an Francia.

Unter den älteren lombardischen Meistern, die zwar durch das Auftreten Leonardo's in Mailand nicht ganz unbeeinflusst, aber im Grunde ihrer alten Kunstweise doch treu blieben, begegnet uns am häufigsten *Ambrogio da Fossano*, gen. *Borgognone* (erwähnt seit 1486, † 1523; vgl. u. Arch.). Er lehnt sich anfangs an Foppa an, wie wir diesen in seinen späteren Bildern kennen lernten. Lebensvolle Charakteristik darf man bei ihm nicht suchen; muss er bewegte Scenen malen, so ist er lahm oder carikirt. Aber seine einfachen Andachtsbilder, seine thronenden Madonnen mit ihrem reichen Gefolge von Engeln, sind meist von einer liebenswürdigen Gemüthlichkeit und empfindsamer Auffassung; der zarte kühle Ton der feinen Färbung und das reiche Beiwerk des Throns (meist in Gold ausgeführt) erhöht noch den Reiz dieser Darstellungen. Seine erste nachweisbare Thätigkeit (1490 bis 1494) gehört der Certosa von Pavia an, wo ausser den Altarbildern der Kreuzigung (1490), sowie der thronenden hh. Ambrosius und Sirius mit je vier Heiligen, Fresken von ihm in der ganzen Kirche zerstreut sind. Ein besonders schönes Bild in der Sammlung Malaspina zu Pavia. — In Mailand malte er die Chornische von S. Simpliciano mit der Krönung Mariä aus; bei S. M. d. Passione die

a Lunetten und die Decke der Sacristei. In S. Ambrogio (1. Taufkap. links, erst kürzlich freigelegt) Christus als Schmerzensmann, fast wie b ein früher Luini. Seine grosse Himmelfahrt Mariä in der Brera (Nr. 75, dat. 1522) ist schon etwas zu flau; besser ebenda mehrere Einzelgestalten von Heiligen in Fresco und eine kleine Madonna. — c Ein ähnliches frühes liebenswürdiges Werk ist die Madonna der Ambrosiana, deren Thron von einer Schaar von Engeln umgeben ist; am Fusse vier h. Bischöfe mit dem Stifter. — Die Privatsammlungen Mailands enthalten verschiedene Tafelbilder seiner Hand, namentlich d Casa Borromeo, wo eine Madonna auf reichvergoldetem Thron viel- e leicht sein vollendetstes Werk genannt werden darf. — In Bergamo f einige Bilder in der Galerie (besonders gut Nr. 229); — in S. Spirito das grosse vieltheilige Altarbild mit der thronenden Madonna (1498). g In SS. Martiri zu Arona eine späte Anbetung des Kindes (der halbrunde Abschluss modern), von grösserer Tiefe der Färbung als irgend ein anderes Gemälde des Künstlers.

Von einer Anzahl anderer lombardischer Maler, die den Stil des 15. Jahrh. mehr oder weniger bis über 1540 hinaus beibehielten, ist besonders zu erwähnen: *Vincenzo Civerchio* aus Crema, der seit 1493 h als recht tüchtiger Nachfolger des alten Foppa in Brescia thätig ist. i In der Galerie eine beachtenswerthe Glorie des h. Nicolaus (1495), k in S. Alessandro eine gute Pietà (1504); eine Anbetung des Kindes l in der Brera, ein verwandtes Gemälde in S. Maria del Carmine zu Mailand, rechtes Querschiff. Spätere Bilder in seiner Heimath Crema m (Dom, S. Bernardino). Einige tüchtige, leider schadhafte Madonnen n unter den vor kurzem aufgedeckten Fresken von S. Agostino delle o Monache (Via Langone). In der Gal. zu Bergamo ein bez. h. Franz.

Girolamo Giovenone aus Vercelli ist ein schwacher Vorläufer der in Gaudenzio Ferrari gipfelnden piemontesischen Schule; Bilder von p ihm in der Galerie zu Bergamo und besonders in der Galerie zu Turin, wo auch Bilder seines Sohnes *Giuseppe.* — *Macrino d'Alba*, in dessen Darstellungsweise sich paduanische und ferraresische Einflüsse mischen, ehe er in den neunziger Jahren in Mailand den Einfluss Leonardo's erfährt, gleichfalls Piemontese, ist ebenfalls in Turin q (Galerie und Akademie) gut vertreten; sein Hauptbild, eine durch kräftige Farbe ausgezeichnete Himmelfahrt Christi (1496), ziert r den 2. Altar rechts in der Certosa zu Pavia Mehrere Gemälde in seiner Geburtsstadt Alba: das trefflichste, eine thronende Madonna von 1501, mit den hh. Bernardinus, Franciscus, Stiftern und mit s schönen leonardischen Putten im Stadthause; eine Anbetung des t Kindes in S. Giovanni (2. Altar links). Eine thronende Madonna u zwischen zwei h. Bischöfen in der Galerie des Kapitols. — Die Bilder der beiden ältern *Piazza*, *Albertino* und *Martino* (in S. In-

coronata und S. Agnese von Lodi und der Umgegend) zeigen a
Einflüsse von Borgognone und der Schule Leonardo's, während die
glänzende Farbe auf Brescia weist.

Pierfrancesco Sacchi aus Pavia arbeitete hauptsächlich in Genua.
Mit seinem einfachen Gemüthsausdruck, seiner flandrisch reichen Ausführung
bis in das kleinste Detail hinein, und mit den reichen landschaftlichen
Hintergründen macht er gelegentlich einen Eindruck, der
ausser Verhältniss zu seiner geringen Begabung steht. In S. Maria b
di Castello, 3. Altar rechts, drei Heilige in einer Landschaft (von
1526); die übrigen Bilder sind nicht aus seiner guten Zeit und nicht
erwähnenswerth. — In S. Pancrazio: S. Petrus und Paulus, von c
Teramo Piaggia, der hier völlig als Sacchi's Nachahmer erscheint
(anderswo dagegen sich der römischen Schule nähert). — Von *Lodovico Brea*
aus Nizza (um 1500) u. a.: die Bilder der 3. Kap. links u.
des 5. Altars rechts in S. Maria di Castello, mit auffallend starken d
niederländischen Einflüssen. — Bei dem älteren *Semino* (*Antonio*)
mischen sich Eindrücke von Sacchi, Brea und Perin del Vaga. Sein
Hauptbild von 1531, das er nach der Inschrift mit einem Genossen
„*Theramus Zoalii*" (*Piaggia?*) ausführte, die Marter des h. Andreas
in S. Ambrogio (4. Altar links), ist befangen und ungeschickt, aber e
sehr fleissig und nicht ohne einzelne schöne Züge.

☙

Eine interessante Schule sehen wir am Ausgange des Jahrhunderts
auch in Cremona entstehen. Hier mischt sich mit den paduanisch-ferraresischen
Einflüssen der früheren Zeit (wie bei *Bonifacio Bembo*
und den beiden *Tacconi*) die Einwirkung der Venezianer, insbesondere
des Giov. Bellini, die namentlich für die Entwicklung des Hauptmeisters,
Boccaccio Boccaccino (erwähnt 1497—1518), bestimmend
wird. Venedig besitzt von ihm noch verschiedene Gemälde: die
thronende Mad. mit vier Heiligen in S. Giuliano (1. Altar links), am f
meisten dem Cima verwandt; die im Freien sitzende Madonna mit vier
Heiligen in der Akademie (Nr. 605) ist eins der ersten und schönsten g
Beispiele desjenigen Typus der Santa conversazione (mit knieenden und
sitzenden ganzen Figuren in landschaftlicher Umgebung), der bald
darauf von Tizian und Palma vecchio mit Vorliebe aufgenommen wurde.
In S. Pietro zu Murano eine thronende Madonna mit Heiligen h
(vielleicht vom Pseudoboccacino, s. S. 732e u. ff.). Von ähnlichem Reiz
eine von Engeln verehrte Madonna bei Lady Layard in Venedig. i
Zwei kleinere tüchtige Madonnenbilder im Museo Correr; ähnliche k
Bilder, meist unter fremden Namen, u. a. in der Bibliothek von l
S. Marco, in den Gal. zu Vicenza und Padua (zwei geringere m
Madonnen), im Pal. Pitti (die sog. Zingarella des Garofalo, Nr. 246) n
in der Gal. Doria in Rom (Madonna mit Heiligen in Halbfigur), o

a in der Gal. Crespi zu Mailand — leicht kenntlich an den kugelrunden Köpfchen und den grossen, eulenartigen Augen. — Der Meister muss namentlich in seiner Heimath Cremona aufgesucht werden;
b dort ist im Dom der Chor und das Hauptschiff von ihm und seinem Sohne *Camillo* nebst andern Gehilfen, wie *Pietro Bembo*, *Altobello da Melone*, *Galeazzo Campi*, ausgemalt. Während sich in den Fresken der jüngeren Künstler schon der Einfluss der entwickelteren venezianischen Meister, namentlich des Pordenone und Romanino, die gleichzeitig mit ihm an der Ausschmückung des Domes beschäftigt waren, geltend macht, bleibt Boccaccino auch hier seiner Eigenart treu. Heiter und leicht in der Erzählung, geschickt in der Anordnung trotz seiner Vorliebe für das Detail, reich und harmonisch in der Färbung.
c Mehrere Altarbilder des Meisters von verschiedenem Werth im Dom,
d S. Agata und in der Galerie von Cremona.

Mit Boccaccio ist neuerdings ein anderer eigenthümlicher Lombarde verwechselt worden, der, wie jener, längere Zeit in Venedig thätig war; sein bekanntestes Bild ist die Fusswaschung in der
e Akademie zu Venedig (Nr. 599, v. 1500). Ebenda eine Madonna (Nr. 605) und die Halbfiguren Christi unter den Schriftgelehrten
f (Nr. 598); in der Sacristei von S. Stefano eine Madonna in der Landschaft und zwei Heilige; das umfangreichste Bild, das Gastmahl
g in Emaus, jetzt in der Galerie von Treviso (Vermächtniss
h Sernagiotti); anziehender eine Madonna mit den Stiftern im Museum
i zu Neapel (III, 15). Ein ähnliches Bild in der Galerie zu Modena. Der Künstler ist in der Regel hart und grell in der Färbung, starr und nüchtern in den Figuren, die meist aus Leonardo's Werken entlehnt sind (vgl. S. 731 h).

Ein anderer Cremonese, der in Venedig thätig war und Lombardisches und Venezianisches in drolliger Weise vermischt, ist der erst neuerdings bekannt gewordene *Bartolommeo Veneziano,* der Meister der Dresdener Herodias. Sein frühestes Werk, eine Madonna vor Landschaft (mit dem Santo von Padua) im Besitz des Conte Donà
k im Palazzo Michiel delle Colonne zu Venedig ist bezeichnet: 1502 9. apr. Bartolamio mezo Venizian e mezo Cremonese. Hier wie
l in der Madonna der Galerie zu Bergamo (v. J. 1505, wiederholt,
m mit anderer Landschaft, in der Galerie Crespi zu Mailand, in
n der Ambrosiana u. s. f.; dieselbe Madonna, echt bezeichnet *F.*
o *Bissolo*, in der Akademie zu Venedig) erscheint er als schwacher Bellini-Schüler. Dem Boltraffio dagegen nähert er sich in zwei gleichfalls in Mailand befindlichen weiblichen Brustbildern von feiner Durchbildung und eigenartigem Reiz: in der Lautenspielerin beim
p Conte Cesare del Maino (1519), welche oft copirt wurde (Am-
q brosiana u. a.), sowie der „Judenbraut" beim Duca Giov. Melzi zu Mailand, an ihren eigenthümlichen Ringellocken kenntlich.

Unter den eigentlichen Bildnissen ist das (früher Solario benannt) männliche Bildniss der Sammlung Crespi in Mailand das Hauptwerk. Aehnlich das grosse Porträt eines Mannes mit Schwert in der Galerie Nazionale zu Rom, der Mann mit dem Buch in der Ambrosiana, eine junge Dame in reichem Kostüm beim March. Ambrogio Doria in Genua, ein geringeres Frauenbildniss in der Gal. Borromeo zu Mailand, sowie Mann und Frau in Casa Perego ebenda.

a b c d e

Süd-Italien zehrt auch in dieser Periode, wie in der Plastik, so in der Malerei fast ausschliesslich von fremden Kräften. Soweit sich eine eigene Kunst ausbildet, ist sie durch diese bedingt und bleibt in mässigen Anfängen stecken.

In Neapel waren unter dem letzten Anjou (René) und unter Alfons von Aragonien Bilder der flandrischen Schule (s. unten) zu einem solchen Ansehen gelangt, dass sich mehrere einheimische Maler (wie namentlich *Antonella da Messina*, s. oben) unmittelbar an denselben bildeten. — Flandrischer Richtung mit italienischen Anklängen ist in S. Domenico Maggiore (6. Kap. r.) die Kreuztragung und neben dem Altar ebendaselbst eine Kreuzabnahme. — In S. Pietro Martire die vortrefflich colorirte Tafel des h. Vincenz Ferrer, von kleinen Darstellungen seiner Legende umgeben. — In der Unterkirche S. Severino am Hauptaltar ein besonders gutes Werk dieser Art; oben die Madonna, unten der h. Severin zwischen je vier Heiligen. Ebenso der geringere h. Hieronymus des Museums (s. unten S. 736 Anm. 1).

f g h i

Die beachtenswertheste Leistung dieser Zeit geht auf *Antonio Solario* gen. *lo Zingaro*, einen Venezianer, zurück, unter dessen Leitung um die Wende des Jahrhunderts von verschiedenen Händen die zwanzig Fresken eines der Klosterhöfe bei S. Severino (bestes Licht: Vormittags) ausgeführt wurden, ein tüchtiges Werk, das venezianische und ferraresische Anklänge zeigt. Das Leben des h. Benedict ist wohl nie besser dargestellt worden, wenn man Signorelli's Fresken in Monte-Oliveto (Toscana) in Abrechnung bringt. Der Typus des hier abgebildeten Menschengeschlechtes hat zwar in Nase, Blick und Lippen etwas Stumpfes, selbst Zweideutiges, aber ein Fülle von lebendig dargestellten Bildnissfiguren hebt diesen Mangel auf; schön und würdig bewegen sich die Gestalten auf einem mittlern Plan, hinter dem der bauliche oder landschaftliche Grund leicht und wohlthuend emporsteigt. Der Meister kannte z. B. so gut wie Giorgione die reizende Wirkung schlanker, dünnbelaubter Stämme, die sich vor und neben steilen Felsmassen u. dgl. hinaufziehen; überhaupt ist hier die Landschaft mit vollem Bewusstsein als Stätte bedeutender Ereignisse behandelt. Nirgends bemerkt man ein Versinken in das Barocke oder ins Flaue; ein

k

gleichmässiger edler Stil belebt alles. Der stille Hof mit der noch in ihren Trümmern herrlichen Riesenplatane, eine Oase mitten im Gewühl Neapels, erhöht noch den Eindruck. (Ein anderes ähnliches Leben
a des h. Benedict im kleinen Hofe der Badia von Florenz.) — Diesem Werke stehen zunächst die dem Zingaro zugeschriebene
b Madonna mit Heiligen, im Museum, ein verhältnissmässig geistloses, urkundlich 1509 von *Ant. Rimpasta* aus Bologna gemaltes Werk, und die *Silvestro de' Buoni* benannte Himmelfahrt Christi, mit Hei-
c ligen zur Seite, in der Kirche Monte-Oliveto, Kap. Piccolomini links vom Portal.

Die beiden *Donzelli*, nach neueren Forschungen Florentiner (geb. 1451 und 1455, Schüler des Neri di Bicci), mögen Gehilfen an den Fresken von S. Severino gewesen sein. Sichere Arbeiten von ihnen sind nicht mehr nachweisbar. — Dem *Silvestro de' Buoni* gehört die
d Madonna mit zwei Heiligen in S. Restituta beim Dom (bez. und
e datirt 1500); Anderes in seiner Art im Museum von Capua, in
f der Kathedrale von Fondi (Kap. rechts, ein ähnliches Bild) u. s. w. — Wir würden diesen Maler und seinen Schüler *Antonio d'Amato*
g (Bild in S. Severino) nicht nennen, wenn nicht neben den Werken der spätern neapolitanischen Schule das Auge gerade solchen Bildern dankbar entgegenkäme, in denen mit einfachen Mitteln nach der Darstellung des Höhern wenigstens gestrebt worden ist. — Der in
h Rom, unter anderen im Conservatorenpalast und im Lateran,
i und hauptsächlich in Ascoli vorkommende *Cola dell' Amatrice*, ein ebenfalls von der flandrischen Schule beeinflusster geringer Meister, malte noch nach 1530.



Die Malerei in Sicilien spielt, wie die von Neapel, eine klägliche Rolle. Im Trecento brachten es die Beziehungen zu Pisa mit sich, dass unbedeutende pisaner Bilder und mit ihnen sienesische Elemente nach Palermo kamen. Es entwickelte sich eine locale handwerksmässige Verfertigung von Altären, auf denen meist, wie die zahl-
k reichen Bilder im Museum zu Palermo beweisen, die Krönung Mariä und in der Predella die zwölf Apostel dargestellt werden. Gemeinsam ist ihnen ein flüssiger, glasiger Vortrag. (Ein *Bartolommeo de' Camulio* nennt sich auf einer Madonna ebenda.) Im 15. Jahrh. tritt, wie in Neapel, nordisch-niederländischer Einfluss auf. Der gross-
l artige Trionfo della Morte im ehemaligen Ospedale zu Palermo ist offenbar das Werk eines Niederländers (s. S. 738 b). Dem *Antonio Crescenzio*, dem es irrthümlich zugeschrieben wird, giebt man eine h.
m Cäcilia im Dom und eine Madonna mit Heiligen im Museum: beide leuchtend in den Farben und vornehm im Ausdruck, vielleicht von

einer und derselben Hand, die aber nichts mit dem Meister des Trionfo zu thun hat. Als eine gute, in gewisser Beziehung an Antonello erinnernde Leistung ist ein Fresco in S. Maria di Gesù bei Palermo hervorzuheben, das den Beato Matteo und Scenen seiner Legende darstellt (leider sehr zerstört); auch dies sehr niederländisch und feinfühlig gezeichnet. Dasselbe gilt von der Krönung Mariä beim Duca di Verdura in Palermo, von der Hand des *Pietro Puzzolono* (um 1510). *Tommaso de Viglia* († 1497) steht in seinen Fresken im Museum etwa zwischen einem mässigen Niederländer und einem Perugino-Schüler in der Mitte. In Messina erscheinen die wenigen Künstler dagegen von der venezianischen Schule abhängig, wohl durch Vermittlung des *Antonello* (s. oben). Ein *Salvo d'Antonio* nennt sich im Dom auf einem grösseren Bilde mit dem Tode der Maria, dass den venezianischen Schülern Bellini's in leuchtender Färbung und Schönheit der Köpfe fast gleich kommt. Eine h. Katharina ebenda hat ähnlichen Charakter. Eine Darstellung im Tempel und ein h. Sebastian schliessen sich noch enger an Antonello an, als dies bei Salvo der Fall ist. Ein anderer Künstler dieser Richtung, der aber dem Salvo nicht gleich kommt, zeichnet sich auf einem Madonnenbilde im Museum zu Catania als *Antonello da Saliba* (1497). Die Lunette über der Sacristeithür im Dom enthält aus derselben Zeit eine fast paduanische, leidenschaftlich bewegte Pietà. Die grosse Darstellung im Tempel, die *Girolamo Alibrandi* (1470—1524) für den Hochaltar von S. Niccolò in Messina malte (1519), zeigt in merkwürdiger Mischung venezianische Traditionen mit Einflüssen von Rafael und namentlich von Leonardo, dessen Schüler Girolamo gewesen sein soll. Der Endpunkt dieser wenig originellen Malerei von Palermo ist *Vincenzo Ainemolo* († nach 1557), von dem zahlreiche Bilder im Museum und in den Kirchen.

a b c d e f g h



Welchen Eindruck können neben diesen Schöpfungen eines gewaltig aufgeblühten Kunstvermögens die altniederländischen und altdeutschen Gemälde hervorbringen? — Man würde sehr irren, wenn man glaubte, das Italien des 15. und 16. Jahrh. hätte sie missachtet; schon die verhältnissmässig bedeutende Anzahl, in der sie noch jetzt durch die italienischen Galerien (und Kirchen) verbreitet sind, beweist das Gegentheil. Mag es hie und da blosse Luxussache gewesen sein, nordische Bilder zu besitzen, — immerhin müssen die damaligen Italiener in der nordischen Kunst etwas Eigenthümliches anerkannt und werthgeschätzt haben.

Die altflandrische Schule der Brüder Hubert und Jan van Eyck hatte die Richtung des 15. Jahrh., den Realismus, fast früher und gründlicher bethätigt als Masaccio. Vielleicht schon bei Lebzeiten der beiden

Brüder kamen einige jener nordischen Bilder nach Neapel, die auf die dortige Schule wesentlichen Einfluss ausübten.[1])

In der Folge war es dann zunächst die sog. Technik, die den altflandrischen Bildern einen besondern Werth gab, d. h. jener tiefe Lichtglanz der Farben, der selbst die prosaisch aufgefassten Charaktere und Hergänge mit einem poetisch ergreifenden Zauber umhüllt. Sobald als möglich lernte man den Niederländern das Verfahren ab. Das neue Bindemittel, das Oel, oder vielleicht richtiger der Firniss, war dabei nicht die Hauptsache; höhere Fragen des Colorits (der Contraste) mögen bei diesem Anlass ganz im Stillen erledigt worden sein.

Ferner imponirte die delicate Vollendung, die aus jedem guten flandrischen Bilde ein vollkommenes Juwel macht. Endlich gab die flandrische Behandlung der Landschaft und der in Linien- und Luftperspective (verhältnissmässig) so vorzüglich wahren Architekturen der italienischen Malerei einen geradezu entscheidenden Anstoss.

Für die Auffassung im grossen gewährten die Niederländer den Italienern nichts, was diese nicht aus eigenen Kräften schon gehabt hätten, wenn auch in anderer Weise. Doch empfand man in den Andachtsbildern der erstern gar wohl den gleichmässigern, durch kein (über den Gegenstand indifferentes) Schönheitsstreben beirrten Ernst. Zur Zeit Michelangelo's galten die niederländischen Bilder für frömmer als die italienischen.

Von *Jan van Eyck* ist in Italien nur das miniaturartig feine Bild-
a chen in der Gal. zu Turin (Nr. 313) erhalten: die Stigmatisation des h. Franz, durch die reiche südliche Landschaft ausgezeichnet.[2])

b Von *Roger van der Weyden* besitzt Italien in den Uffizien zu Florenz (Nr. 795) ein echtes, schönes und trefflich erhaltenes Werk, eine Grablegung. Gleichfalls echt, wenn auch nicht von gleicher Güte,
c sind zwei Theile eines Altars in der Turiner Galerie (Nr. 312 und 320, die Heimsuchung und das Gegenstück mit dem Stifterbildniss, in dem die Figur freilich vollkommen übermalt ist). Das männliche Porträt
d der Akademie zu Venedig (Nr. 191, angeblich Lor. Fromont dar-

---

1) Der geringe h. Hieronymus mit dem Löwen in seiner höchst wirklichkeits-
* gemäss dargestellten Studirstube (Museum von Neapel) kann auf den Namen Hubert van Eyck keinen Anspruch machen; wir dürfen das Bild einem der Neapolitaner unter flandrischem Einfluss zuschreiben. Hierher gehören ferner die hh. Franciscus und
** Antonius in S. Lorenzo und die interessante Verkündigung in S. Agata dei Goti. —
† Die Anbetung der Könige in der Kapelle S. Barbara des Castello Nuovo, im
†† Chor links, galt früher als Werk des Jan van Eyck, ist aber in Wahrheit ein sehr schwaches, trübes Product mit Anklängen an Rafael, Leonardo und Niederländer, bei welchem von einem Meister überhaupt nicht die Rede sein kann.

2) Von den Taufen, welche sich die altniederländischen und altdeutschen Bilder noch in manchen italienischen Galerien gefallen lassen müssen, und wobei Alberto Duro, Olbeno, Luca d'Ollanda blosse Collectivnamen sind, wird im Nachfolgenden überall abgesehen, und der Leser wolle die hier nicht erwähnten Bilder jener Meister regelmässig als unecht betrachten

stellend, mit dem Wahlspruch „raison l'enseigne") ist wohl das beste Bildniss von Roger. — Von einem Nachfolger Rogers findet sich eine Kreuzabnahme mit lebensgrossen Halbfiguren in der Gal. zu Messina. a

Der nüchternste Nachfolger Jan van Eyck's, der einzige zugleich, der als sein Schüler im engeren Sinne angesehen werden darf, *Petrus Christus*, ist vielleicht der Urheber der beiden Altarflügel mit den Bildnissen von Mann und Frau in den Uffizien (Nr. 749; Rückseite, grau b in grau, die Verkündigung).

Von *Hugo van der Goes* besitzt Italien das weitaus bedeutendste Werk in den Uffizien zu Florenz (aus dem Museum von S. Maria c Nuova, wofür es auf Bestellung der Familie Portinari gemalt wurde): die grosse Anbetung des Kindes durch Hirten und Engel; auf den Flügelbildern der Donator mit seinen Söhnen und zwei Schutzheiligen, sowie seine Gemahlin mit Tochter und zwei weiblichen Heiligen. Maria und die Engel zeigen Hugo's bekümmerten und doch nicht reizlosen Typus, die Seitenbilder namentlich die ganze ergreifende flandrische Individualistik. Hier und an ähnlichen Bildern mögen die alten Florentiner die Porträtkunst vervollkommnet haben. — Das Museo Correr zu Venedig besitzt eine kleine Kreuzigung, d die gleichfalls auf Goes zurückzuführen ist. — Die Goes zugeschriebene Madonna in der Gal. zu Bologna gehört dem Meister da- e gegen nicht an.

Italien besitzt das einzige bezeugte Werk des *Justus van Gent* in der Einsetzung des Abendmahls (1474 vollendet) in der Gal. zu f Urbino. Unter den Zuschauern die lebensvollen Porträts des Herzogs Federigo da Montefeltre und des Gesandten des Schah von Persien, während dessen Anwesenheit Justus das Bild in Urbino ausführte. Von kräftigem, derben Naturalismus, durchaus originell in der Auffassung (Christus durch die Apostel schreitend, indem er das Sacrament spendet), mit prächtiger und reicher Färbung, leider aber sehr schadhaft. Justus war neben *Melozzo* auch mit der Ausschmückung von Frederigo's Palast beschäftigt. Erhalten sind noch seine 28 grossen Idealporträts alter Philosophen und Helden, wahrscheinlich für die Bibliothek bestimmt; 14 davon kamen (aus Pal. Colonna) nach dem Louvre, die übrigen befinden sich jetzt in den Privatzimmern des Pal. Barberini g zu Rom. Als Niederländer verräth er sich in der leuchtenden Farbe und in der Behandlung; in der geschmackvolleren Anordnung und grösseren Auffassung der Charaktere macht sich der italienische Einfluss, speciell der des Melozzo geltend. Dass auch die vier Tafeln mit den Wissenschaften (in London und Berlin) und die mit Federigo und seinem Söhnchen im Pal. Barberini von Justus und nicht von Melozzo gemalt h seien, wie neuerdings behauptet wird, widerlegt sich durch die völlige Verschiedenheit der gleichzeitig entstandenen Abendmahlstafel des Justus.

Mit diesem Justus ist der *Justus de Allemagna*, der 1451 einen
a Kreuzgang von S. Maria in Castello zu Genua ausmalte, vielleicht ein und dieselbe Person: an der Wand eine grosse Verkündigung, mit umständlicher Sorgfalt aller Details dargestellt; an der Decke die Halbfiguren der Sybillen und Propheten. (Eine interessante grössere Composition im Vorraum, leider fast unsichtbar.)

Bei Justus kann wohl am passendsten ein Hauptwerk niederländischer Malerei auf italienischem Boden erwähnt werden: der dem Crescenzio (S. 734 k) zugeschriebene Trionfo della Morte im alten H o-
b spital von Palermo (jetzt Kaserne), in überlebensgrossen Figuren auf die Wand (in Oel?) gemalt. Ein Werk voll gewaltiger Leidenschaft, in Gedanken und Composition von dem berühmten Pisaner Fresco beeinflusst, aber in der naturalistischen Auffassung, in der Detailschilderung, in Kostüm und Landschaft echt nordisch (um 1450).

c Auf *Dirk Bouts* geht eine hübsche Madonna im Museo Nazion. zu Florenz (Sammlung Carrand) zurück, während der ziemlich plumpe
d h. Christoforus in der Gal. zu Modena (Nr. 458) seinem Nachfolger, dem sog. *Meister der Himmelfahrt Mariä* zuzuschreiben ist.

e Von *Hans Memling* besitzt die Gal. zu Turin (Nr. 358) ein Hauptwerk: Scenen aus dem Leben Christi in reicher Landschaft (fälschlich „die sieben Schmerzen Mariä" benannt), nah verwandt dem irrthümlich als Gegenstück und als „die sieben Freuden der Maria" bezeichneten Bilde in der Münchener Pinakothek. — Von gleicher Schönheit ist die
f kleine thronende Madonna mit zwei Engeln in den Uffizien (Nr. 703). Keine damalige italienische Schule verfolgte gerade diese Intention, keine hätte ein so leuchtendes, schönes und zartes Tafelbild geliefert. — Memling werden ebenda gleichfalls mit Recht das Bildniss eines Mannes und das Brustbild seines Schutzpatrons zugeschrieben (Nr. 769 und 778, dat. 1487), die Seitenbilder eines Triptychons, dessen Mittelbild in Berlin sich befindet. Bedeutender sind zwei männliche, sehr
g mit Unrecht dem Antonello zugeschriebene Bildnisse in der Aka-
h demie zu Venedig (Nr. 586) und im Pal. Corsini zu Florenz (Nr. 5); geringer ein verdorbenes Porträt unter Amberger's Namen
i in der Gal. zu Vicenza. Ebenda ein echtes Bild der früheren Zeit, noch an Roger gemahnend, eine Kreuzigung (IV, Nr. 1), von der die Akademie zu Venedig eine alte Copie besitzt (vergrössert durch Einbeziehung der beiden Seitentafeln mit den Stiftern, Nr. 315). — Die
k bekannte Beweinung in der Gal. Doria zu Rom ist von anziehendem, mildem Ausdruck und schöner Färbung.

Auch von *Gerard David* besitzt Italien mehrere Bilder: das Hauptwerk, die Madonna zwischen den hh. Hieronymus und Antonius, im
l Pal. Bianco zu Genua, wo auch die Klage unter dem Kreuz auf
m ihn zurückzuführen ist; im Pal. Durazzo eine kleine Ruhe auf der
n Flucht (A. Dürer gen.). — Die Madonna in der Accademia di S.

Luca zu Rom geht wenigstens in der Composition auf David zurück. Die Uffizien besitzen von ihm noch eine schadhafte Anbetung der a Könige in Tempera (Nr. 708) und eine Abnahme vom Kreuz (Nr. 846).

Als tüchtige Werke der alt-holländischen Schule sind eine Kreuzigung im Besitz von Lady Layard in Venedig, eine Anbetung b der Könige in der Brera (Nr. 436) und zwei grosse Darstellungen c aus der Geschichte Hiobs (in Tempera) im Museum zu Cremona d erwähnenswerth.

Von Lucas van Leyden ist kein echtes Bild mehr in Italien vorhanden. — Von seinem interessanten, aber wenig erfreulichen Zeitgenossen und Landsmann *Jacob Cornelisz van Oostsanen* eine Anbetung der Hirten im Museum zu Neapel (V. 31, Dürer gen.). — e Von *M. van Heemskerck* eine Beweinung und ein jüngstes Gericht (1554) in der Accademia Albertina zu Turin. — Von *Quinten* f *Massys* scheint kein echtes Werk mehr auf italienischem Boden vorhanden zu sein, wenn nicht die Madonna mit Engeln in der Kirche im Museum zu Palermo als ein Jugendwerk des Künstlers ange- g sehen werden darf. Als gute Schulcopie ist die Anbetung der Könige in der Ambrosiana (L. van Leyden gen.) zu erwähnen. — h Von seinem Nachfolger *Marinus* bewahrt die Gal. Mansi in Lucca i eines seiner charakteristischen Hieronymusbilder. Von ihm rührt wohl auch das unerfreuliche Eccehomo im Dogenpalast (Chiesetta) k her, das früher als „Dürer" bewundert wurde.

Von den niederländischen Meistern, die im Anfang des 16. Jahrh. nach Italien kamen und dort in ihrer Kunstweise wesentlich umgestaltet wurden, besitzt Italien unverhältnissmässig wenige Werke. Freilich boten diese Künstler den Italienern sehr wenig; die alten nationalen Eigenthümlichkeiten, einst von ihnen hochgeschätzt, gaben sie z. Th. auf, und was sie von ihren neuen Lehrmeistern annahmen, war meist eitel Manier. Von dem hervorragendsten und begabtesten dieser Meister, von *Jan Mabuse,* ist eine Venus in der Galerie zu Rovigo l (Nr. 103, A. Dürer gen.) zu erwähnen. Auch sind ihm zwei kleine Bildchen der Gal. Colonna zu Rom, die sieben Freuden und die m sieben Leiden der Maria und vielleicht eine Madonna am Brunnen in der Ambrosiana (Schule Memling's gen.) als ganze frühe Werke zu- n zuschreiben. Italien besitzt aber auch (früher unter J. van Eyck's Namen) das Meisterwerk des Mabuse, das kleine Triptychon im Museum zu Palermo: die Madonna mit musicirenden Engeln in reicher o gothischer Architektur, auf den Flügeln die hh. Catharina und Dorothea, auf der Rückseite das Paradies mit Adam und Eva; ein Juwel in emailartiger Farbenpracht und in miniaturartiger Durchführung. (Angeblich von 1501; auch der alte Rahmen und selbst der Lederkasten des Bildes ist noch erhalten, das das Geschenk eines sicilianischen Edelmannes ist.) Von Mabuse und einem älteren, dem Gerard David ver-

wandten Künstler (Darstellungen der Monate) rühren wohl auch die Illu-
a strationen des berühmten Codex Grimani in der Bibliothek zu Vene-
dig her. — Von einem eigenartigen Meister, der dem Orley nahesteht
und den man als den *Meister der weiblichen Halbfiguren* zu bezeichnen
b pflegt, hängt eine Magdalena unter Mostaert's Namen in der Ambro-
siana zu Mailand, eine h. Catherina unter der gleichen Bezeichnung in
c der Brera; eine Musicirende, sowie ein Triptychon der Kreuzigung im
d Museum zu Turin. Einem anderen dem *Barend van Orley* nahe
stehenden Meister ist die ganz verwandte, aber wesentlich überlegene
e Magdalena in der Akademie zu Venedig zuzuschreiben.

Die Italiener fanden in den reichen und phantastischen Ansichten
der ersten niederländischen Landschafter manches, was ihnen in den
Bildern der Eyck'schen Schule wohlgefallen hatte. So sind denn zwei
f gute Landschaften von *Patenir* in die Gal. Borghese gekommen. —
g Namentlich zahlreich aber finden sich Bilder des *Herri met de Bles* (in
Italien *Civetta* gen.), obgleich gerade die in Italien so benannten Bilder
in S. Pietro zu Modena und SS. Nazaro e Celso zu Brescia nichts mit
h ihm zu thun haben. Zunächst in der Gal. Borghese zwei Land-
i schaften; im Museum zu Neapel sogar fünf Landschaften seiner
späteren Zeit (Schule des J. Brueghel gen.); ein bedeutenderes Werk
k in den Uffizien (Nr. 730), eine reiche Landschaft mit Bergwerken,
und ebenda eine frühe Madonna, H. v. d. Goes gen. (Nr. 698). Das
l Hauptwerk des Meisters in S. Spirito zu Messina: ein Triptychon
mit Johannes d. T., auf den Flügeln je vier kleine Scenen aus seinem
Leben; wesentlich figürlich, lebhaft bewegt, von saubererster Durch-
führung. Zwei gute Landschaften (mit Johannes auf Patmos und dem
m h. Hieronymus) im Städt. Museum zu Cremona; ein feines, frühes
n Bild in der Gal. Doria zu Genua; eine grosse Darstellung der Hölle
o im Dogenpalast zu Venedig. — Derartige phantastische Dar-
stellungen, aus denen sich das Genre langsam entwickelte, werden
als Curiositäten in Italien gesucht gewesen sein. Von dem Haupt-
p meister dieser Richtung, von *Hieronymus Bosch*, sind im Museum
q zu Neapel (Nr. 15) eine h. Familie, in der Akademie zu Ve-
nedig die vier Flügel mit dem Jüngsten Gericht echte Werke; ihm
r nahe verwandt sind u. a. ein paar Bilder im Pal. Colonna zu Rom
(Versuchung des h. Antonius, L. Cranach gen.). Von einem malerisch
s sehr begabten Nachfolger, *Jan Mandyn*, besitzt der Princ. Corsini
in Florenz (in den Privatzimmern) eine bezeichnete Versuchung des
h. Antonius. — Die hervorragendsten Werke derselben Richtung sind
t zwei Temperabilder des alten *Pieter Brueghel* im Museum zu Neapel;
das eine das Gleichniss von den Blinden, das zweite die „Häresie“
vorstellend (ersteres datirt 1568). — Als Beispiel jener genreartigen
Marktscenen, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. das Stillleben
vorbereiten, sei eine Reihe guter Bilder des *J. Bueckelaar* im Mu-

seum zu Neapel angeführt. Ebenda ist noch ein gleichzeitiger verwandter Meister (holländische Schule gen.), vielleicht *Hendrik van Cleef*, mit zwei ähnlichen Bildern vertreten. a

Die italienischen Sammlungen besitzen auch einige wenige treffliche Bildnisse von niederländischen Meistern des 16. Jahrh. Das hervorragendste hängt unter Holbein's Namen im Pal. Pitti (Nr. 223), b das Bildniss eines Mannes in mittleren Jahren, von ausserordentlicher Energie der Auffassung und trefflicher Modellirung. Vielleicht ist der Urheber *B. v. Orley*, von dem unter der Benennung „Köln. Schule" in der Gal. zu Turin (Nr. 318) sich ein frühes Werk (von c 1517), eine Mirakelscene, verbirgt. — Einen echt bezeichneten *Jan Scorel* (angeblich dat. 1529) besitzt Pal. Doria in Rom in dem d Bildniss der Anna Schoonhoven (H. Holbein genannt). — In der Malersammlung der Uffizien die vorzüglichen Selbstporträts des e alten *Frans Pourbus* (1591) und des *Antonio Mor* (1558). Vom letzteren auch das schöne Bildniss eines vollbärtigen Mannes im Pal. Ferd. Spinola zu Genua und ein bezeichnetes Prinzenporträt von f 1557 in der Gal. zu Parma (Nr. 300). — Ein männliches Brustbild g unter dem Namen Tizian im Pal. Balbi zu Genua ist wohl von h *Hans von Calcar*; — ein echter schöner Kopf vom älteren *Pourbus* beim Princ. Centurione (alla Zecca) ebenda; ein tüchtiger *Joos* i *van Cleve* hängt in den Uffizien, als Porträt Zwingli's von Holbein k bezeichnet.

Ein dem Massys nahe stehender niederländischer, vermuthlich in Antwerpen ausgebildeter Meister, der früher in die kölnische Schule eingereiht wurde, der *Meister des Todes der Maria* (*Joos van Cleve d. Ae.?*), ist in Italien so reich und günstig vertreten, wie kein anderer nordischer Künstler. Wahrscheinlich war er längere Zeit in Italien thätig. Von ihm ist die treffliche Anbetung der Könige in S. Donato zu Genua sowie l ebenda im Pal. Balbi-Senarega eine h. Familie von gleichem Werthe m und eine Anbetung der Hirten (1517?). (Auch sonst noch Verschiedenes im Genueser Privatbesitz, jedoch schwerer zugänglich). — In den Uffizien ist von ihm das schöne Doppelporträt eines Mannes und n seiner Gattin (Nr. 237, dat. 1520); ebenda (Nr. 316) ein kleineres männliches Bildniss. Zwei tüchtige Bilder des Meisters besitzt auch das Museum zu Neapel in einer Kreuzigung und einer Anbetung o der Könige; — im Pal. Corsini zu Rom das Porträt des Cardinals p Bern. Clesius (nicht des Card. Albrecht von Brandenburg, VI. 43, Dürer genannt), in der Galerie Borghese das Bildniss eines jungen q Mannes, unter Holbein's Namen. Auch eine leider scharf geputzte Madonna in der Galerie zu Modena (Nr. 315, Dürer gen.) ist ein r echtes Werk seiner Hand.

Deutsche Meister des 15. Jahrh. fehlen in Italien fast ganz. Von besonderem Interesse für uns sind aber einige deutsche (vielleicht

auch niederländische) Maler, die damals in Italien, gewöhnlich unter italienisirten Namen, thätig waren. Wir haben als solchen schon den Genossen von Antonio da Murano, den *Johannes Alamanus* kennen gelernt. (Ueber *Justus de Allemagna* vergl. unter Justus van Gent.) Ein südfranzösischer (nicht deutscher) Maler, *Nicolas Froment* von Avignon, der sich in Italien *Nicolaus Frumenti* nennt, ist der Urheber des Flügelaltars, der als Mittelaltar die Auferweckung des
a Lazarus darstellt, in den Uffizien (Nr. 744, datirt 1461). Die Florentiner konnten durch diesen grimassirenden Gesellen schwerlich einen günstigen Begriff von der französischen Kunst bekommen! Zwei
b unter seinem Namen gehende Bilder im Museum von Neapel sind nicht von derselben Hand.

Von *Albrecht Dürer* bleibt selbst nach Abzug aller falschen Taufen auf „Alberto Duro" noch eine Reihe echter Bilder übrig. Diese beginnt mit dem bewunderungswürdigen Porträt seines Vaters in den
c Uffizien (Nr. 766; die Jahreszahl 1490 wohl später aufgesetzt, vielmehr um 1500), während sein eigenes phantastisch costumirtes Porträt (ebenda, 1498) nur eine Copie des vorzüglichen Originals in Madrid ist. — Dann folgt ein Meisterbild seiner mittlern Zeit, die
d Anbetung der Könige (Tribuna ebenda, 1504) und eine vortreffliche, grün ausgeführte und weiss gehöhte Zeichnung der Kreuzigung (1505, ebenda Nr. 761). — Ein Denkmal seines Aufenthaltes in Ve-
e nedig, 1506, ist der Christus unter den Schriftgelehrten im Pal. Barberini zu Rom, ein barockes Halbfigurenbild; in sechs Tagen gemalt, wie sich Dürer in der Inschrift rühmt. — Aus späterer Zeit
f sind die beiden Apostelköpfe der Uffizien (1516, in Tempera, Nr. 768 und 777), die zwar Dürer's ganze Energie, aber noch nicht den hohen Schwung bekunden, der seinem letzten Werke, dem Vierapostelbilde in München, vorbehalten war. Die lebensgrossen Bilder
g von Adam und Eva (Pal. Pitti), zwar nur gute alte Copien nach den Originalen von 1507 in Madrid, zeigen als Acte eine wenigstens nicht unschöne Bildung. Sein spätestes in Italien vorhandenes Werk,
h die Madonna vom Jahre 1526 in den Uffizien (Nr. 85), ist ohne
i Glorie und Schmuck, herb, häuslich. — Ein Apostelkopf in der Gal. zu Siena ist nur in Dürer's Art; ein stark übermaltes, aber echt
k signirtes männliches Bildniss dagegen im Pal. Brignole-Sale zu Genua (1506).

Diese Werke hängen zum Theil in denselben Sälen, die Rafael, Tizian und Correggio beherbergen. Soll man ihnen durchaus nur auf historischem Wege gerecht werden, sie gleichsam nur „entschuldigen" können? Jedenfalls würde Dürer, Arbeit gegen Arbeit gehalten, neben Rafael kaum verlieren; die wenn auch nur relative Belebung und Befreiung, welche die deutsche Kunst ihm verdankte, war ein Unermessliches, das ohne die lebenslange Anstrengung eines grossen Geistes gar

nicht erreicht worden wäre. Aber auch nach einem absoluten Maassstabe gemessen, behalten diese Gemälde einen hohen Werth. Die Formen ohne alle Idealität, aber auch ohne abstracte Leere, ensprechen im vollkommensten Grade dem, was er damit ausdrücken wollte; sie sind das angemessenste Gewand für seine Art von Idealismus. Alles selbst erworben! Ein Mensch und ein Stil, die jeden Augenblick identisch sind! Wie viele im 16. Jahrh. können sich dessen rühmen? Wie haben sie einander, ganze Schulen entlang, die Empfindungs- und Ausdrucksweise nachgebetet!

Von Dürer's Schülern ist *Hans von Kulmbach* in den Uffizien (a) durch fünf Bilder mit der Legende des Petrus und Paulus vertreten, die zu seinen besseren Arbeiten gehören (unter dem Namen Schäuffelein). Die Schüler warfen sich wieder in das Phantastische, dessen sich Dürer in seiner späteren Zeit entledigt hatte. — Bei *Altdorfer*, dem zwei artige, bezeichnete Bilder der Akademie von Siena gehören, (b) gewinnt dies sogar eine ganz angenehm-abenteuerliche Gestalt, zumal in Betreff der Landschaft. Ihm verwandt auch das Porträt des Vicars Kolb im Museum zu Verona (Nr. 104). — Von *Amberger* besitzt (c) die Akademie zu Siena eine gute alte Copie des Porträts Kaiser (d) Karl's V. (in Berlin). Als Original erscheint dagegen das Bildniss des C. Gross in den Uffizien (Nr. 788, Ant. Mor gen.). (e)

Von dem früher im Belvedere zu Wien auf Amberger's Namen getauften *französischen Meister* in der Art des *Clouet* besitzen die Gal. zu Modena (Nr. 477) und die Ambrosiana (v. J. 1535) unter (f) anderen Sammlungen je ein charakteristisches kleines Bildniss. — Vier verwandte schöne Kinderporträts besitzt der Pal. Adorno in (g) Genua. — Ein Hauptwerk von Clouet selbst ist das bekannte kleine Reiterporträt von Franz I. in den Uffizien. (h)

Von *Georg Pencz* in der Malersammlung der Uffizien (Nr. 436) (i) das vortreffliche Porträt eines 18jährigen Jünglings von 1544, also nicht sein eigenes.

Von *Lucas Cranach's* bessern Bildern findet man — nach dem Verkauf seines schönsten Gemäldes von 1504 aus Pal. Sciarra — noch eine Venus (in rothem Barett mit Goldkette und durchsichtigem Schleier) mit dem bienenzerstochenen Amor (1531) in der Gal. Borghese zu (k) Rom; Adam und Eva in der Tribuna der Uffizien (1528), und ebenda (l) in der Malersammlung sein tüchtiges Selbstbildniss (1550).

Unter einer Reihe oberdeutscher Bildnisse, die hier und da zerstreut vorkommen, sind zwei Bildnisse Ferdinand's I. in der Gal. zu (m) Rovigo (Nr. 119, Holbein gen., 1525) und in den Uffizien (Nr. 895, (n) L. v. Leyden gen., 1524) erwähnenswerth; sie weisen in die Nähe Bernhard Strigel's und sind von dem neuerdings festgestellten Oberdeutschen, von dem die Galleria Nazionale zu Rom in dem (o) Porträt eines Tannfelder eine sehr charakteristische Arbeit besitzt.

Hans Holbein d. j. hat mit Dürer und Lucas van Leyden das Schicksal gehabt, in Italien ein Collectivname zu werden. Echt sind a von ihm in den Uffizien: das vollendete Meisterwerk des 33jährigen Richard Southwell, von 1537; — das eigene Porträt in der Malersammlung, d. h. ein mit Kohle und Stiften gezeichneter und mit wenigen Farben getuschter Kopf auf einem Blättchen Papier, das später in ein grösseres Blatt eingefasst, mit Goldgrund versehen und mit Zuthat eines rohen, hellblaugrauen Kittels vollendet wurde; leider sehr beschädigt; — endlich ein kleiner männlicher Kopf, der mit neun andern Miniaturbildnissen in Einem Rahmen vereinigt ist (Nr. 850). — Ausser- b dem ist auch das kleine Bildniss der Erasmus von 1530 in der Gal. zu Parma, obgleich mehrere ganz verwandte Exemplare davon existiren, gleichfalls echt und schön; eine geringere Wiederholung in c der Gal. zu Turin, die nicht die Hand des Meisters zeigt. Die d Galleria Nazionale in Rom besitzt ein Bildniss Heinrich's VIII., das zu den bessern Exemplaren dieses in England mehrfach vorkommenden, auf Holbein zurückgehenden Porträts gehört.



Die Glasmalerei mag in Italien während des ganzen spätern Mittelalters hier und da geübt worden sein, allein im grossen ist sie doch erst mit dem gothischen Baustil vom Norden her eingedrungen. Ich entsinne mich keines Glasgemäldes von romanischem Stil. Noch ganz spät sind es transalpinische oder doch im Norden gebildete Künstler, die mehrere der bedeutendsten Werke ausführen.

Ein höheres Interesse in Bezug auf ihren malerischen Inhalt gewinnen die Glasgemälde erst von der Zeit an, da der grosse italienische Realismus des 15. Jahrh. auch sie durchdringt; fortan unterscheiden sie sich von den gleichzeitigen nordischen nicht nur durch den Stil der Zeichnung und Auffassung, sondern auch, indem sie freier den decorativen Zwecken dienen und zugleich viel mehr eigentliche Gemälde von abgeschlossener Bedeutung sein wollen, als im Norden. Durch dieses Vorwalten malerischer Grundsätze verzichten sie jedoch theilweise auf die stilvolle architektonische Wirkung der älteren Zeit. Erst im 16. Jahrh. tritt daneben auch der Verfall in der Färbung durch Helligkeit und Verwässerung der Farben ein.

e S. Francesco in Assisi besitzt die schönsten Fenster Italiens aus dem 13. und 14. Jahrh. (noch im rein musivischen Stile).

f In Florenz sind im Dom die Fresken der Seitenschiffe nahe dem Chor nach Zeichnungen des *Agnolo di Taddeo Gaddi* gegen Ende des 14. Jahrh. von einem *Antonio da Pisa, Niccolò di Piero Tedesco* u. A. ausgeführt. — Nach *Ghiberti's* Zeichnungen malte *Bernardo di* g *Francesco* die Fenster der Kap. S. Zanobi und das mittlere Rundfenster der Fassade (die beiden Seitenfenster wurden Ende des 15. Jahrh.

durch andere ersetzt); derselbe Meister führte auch die Fenster des Kuppeltambours nach Zeichnungen von *Ghiberti* (Darstellung), *Donatello* (Krönung Mariä) und *Uccello* (Anbetung) aus (um 1432—45). — Bedeutender noch ist die Kreuzabnahme im vordern Rundfenster von S. Croce, angeblich ebenfalls von *Ghiberti*. a

Unter den späteren Arbeiten des Quattrocento ist das grosse Chorfenster von S. Maria Novella, von *Alessandro Fiorentino* (1492), b nur von mittlerm Werthe; dagegen kann das Glasgemälde der nächst anstossenden Kap. Strozzi das imposanteste von Florenz heissen; es c ist mit sammt den Fresken von *Filippino Lippi* componirt. — Einige gute, meist kleinere Arbeiten auch in S. Spirito (treffliche grosse „Aus- d giessung" im Rund der Fassade), in der Capp. de' Pazzi bei S. Croce, e in S. Francesco al Monte, von durchgehend verwandtem Typus. f

Wie vieles von den Glasgemälden des Domes von Mailand noch g der Erbauungszeit angehört, weiss ich nicht anzugeben; die der grossen Chorfenster sind modern; die der Südseite, welche noch bei den Ereignissen von 1848 Schaden litten, sind einer starken Restauration unterzogen.

Aus deutschem und italienischem Realismus mischte sich der Stil des seligen Prediger-Laienbruders *Jacob von Ulm* (1407—91), der in S. Petronio zu Bologna 1466 das prächtige Fenster der 4. Kap. h rechts verfertigte (vielleicht auch das der 4. Kap. links unter seiner Leitung entstehen sah). Von den übrigen Fenstern dieser Kirche ist das der 7. Kap. links (Kap. Bacchiocchi) vorzüglich schön, nach dem energischen Entwurf des *Lorenzo Costa* gearbeitet; von ähnlichem Stil das der 5. Kap. links. Für das der 9. Kap. rechts nimmt man einen Entwurf *Michelangelo's* an; die Motive der einzelnen Heiligen erinnern aber durchaus an Bandinelli's Relieffiguren der Florentiner Chorschranken (S. 548 a); die Ausführung sehr reichfarbig für diese späte Zeit. — Von *Cossa* rührt u. a. das herrliche Rundfenster von S. Giovanni in Monte her (Johannes auf Patmos; die Nebenfenster i unbedeutender). — In SS. Giovanni e Paolo zu Venedig ist das k grosse Fenster des rechten Querschiffes von den Muranesischen Glasmalern *Gio. Antonio Licinio da Lodi* und *Girol. Mocetto*.

Lucca besitzt in den herrlichen Chorfenstern des Domes viel- l leicht das Beste dieser ganzen Richtung; sie erinnern am meisten an die Fenster der Kap. Strozzi. Auch die übrigen Glasgemälde dieses Domes sind von den bessern. — In S. Paolino einiges Gute in der m Art der eben genannten, etwa um 1530. — Im Baptisterium n bei S. Giovanni das Rundfenster mit der Gestalt des Täufers, erst von 1572.

Für das grosse Chorfenster in S. Domenico zu Perugia (1441) o wird ein gewisser *Fra Bartolommeo* namhaft gemacht; eine Reihe Geschichten und vier Reihen Heilige, von ziemlich allgemeinem Stil.

a In Arezzo sind die schönen Glasgemälde der Annunziata 1509,
b sowie ein ähnliches Rundfenster in S. Francesco noch um die Wende
c des Jahrhunderts entstanden; im Dom aber begegnet man dem namhaftesten Glasmaler der rafaelischen Zeit, *Wilhelm von Marseille* (Guillaume de Marcillot 1467—1529). Es ist derselbe, der zu Rom
d die beiden Seitenfenster des Chores von S. M. del Popolo mit Geschichten Christi und der Maria schmückte, — damals, unter Julius II., wahrscheinlich nach Compositionen eines umbrischen Meisters. Die Färbung erscheint hier jedoch schon im Unterschied von altfranzösischen und deutschen Glasmalereien trübe, kalt und verwässert. — Später,
e im Dom von Arezzo mag er andern Vorlagen oder seiner eigenen Erfindung gefolgt sein; genug sein Stil ist hier im ganzen derselbe, der die damals in Italien arbeitenden Niederländer charakterisirt. Die Grenzen der Gattung, die sich möglichst einer architektonischen Ruhe zu befleissigen hat — nicht nur um nicht mit dem Stabwerk gothischer Fenster zu collidiren, sondern um nicht zu ihrer ungeheuren Farbengewalt noch andere verwirrende Eindrücke zu häufen —, diese Grenzen sind hier, wie so oft in der Glasmalerei des 16. Jahrh., völlig verkannt; es sind Gemälde auf Glas übertragen.[1])

Im Dom von Siena ist das Glasgemälde des grossen vordern Rundfensters, ein Abendmahl, von *Pastorino Micheli* 1549 nach einer etwas manierirten und wiederum für diese Gattung wenig passenden Composition des *Perin del Vaga* ausgeführt.

Im Grunde passte die ganze Gattung von jeher sehr wenig zu dem überwiegenden Interesse, das in Italien der kirchlichen Fresco- und Tafelmalerei zugewandt war; sie hat auch in der Regel den Charakter einer Luxuszuthat. — In den schon oben (S. 243 f u. g) erwähnten Fenstern, die dem *Giovanni da Udine* zugeschrieben werden, handelt es sich endlich nur um Arabesken, die den decorativen Eindruck eines Raumes zu vervollständigen bestimmt sind.

---

1) Im mittlern Fenster der Fassade der Anima zu Rom war noch eine Madonna vom Meister Wilhelm vorhanden, die kürzlich durch eine moderne Scheibe ersetzt worden ist.

Die meisten Besucher der Kunstsammlungen Italiens werden, auch wenn sie ein reges Interesse für Kunst mitbringen, ihre Zeit nicht auf das Studium des italienischen Kupferstichs verwenden mögen. Aber doch wird für den, der ein vollständiges Bild der Entwicklung und Verbreitung der italienischen Kunst gewinnen will, hier und da ein Blick auf die Erzeugnisse der graphischen Künste äusserst lehrreich und interessant sein. Die Arbeiten des Grabstichels und der Nadel bilden einen integrirenden Bestandtheil der Gesammtleistung mehr als eines bedeutenden Künstlers; sie bringen in manchen Fällen den Charakter des Einzelnen und die Kunstströmung der Zeit deutlicher als die monumentale Kunst zum Verständniss und lassen die Beziehungen der einzelnen Künstler zu einander und zur Kunst des Nordens klarer erkennen.



In der Entwicklung des Individualismus, des bedeutendsten und am mächtigsten wirkenden Charakterzuges der „Renaissance", in dem durch ihn bedingten Bedürfnisse der Mittheilung des Einzelnen an die grosse Masse, dem Drange nach eigener, selbständiger Betrachtung müssen die Ursprünge der graphischen Künste gesucht werden. Ebenso wie die ihnen zu Grunde liegenden Techniken des Gravirens in Metallplatten oder des Reliefschnittes in Holz damals allgemein bekannt und geübt waren, so ist auch die Technik, von in dieser Weise bearbeiteten Platten vermittelst eines Farbstoffes Abdrücke auf Papier zu nehmen, in Italien so wenig wie im Norden die Erfindung eines Einzelnen, sondern überall die im Bedürfnissfalle fast von selbst sich darbietende Verwendung eines einfachen und im Gebrauche von Siegeln und Stempeln und beim Zeugdrucke seit uralter Zeit verwertheten Handgriffes.

Man hat seit Vasari fast durchgehends die Technik des Kupferstiches aus der Niellotechnik ableiten wollen. Diese Annahme kann aber nur aus einer construirten Künstleranekdote entstanden sein. Allerdings steht die Niellogravirung, wie die Metallgravirung überhaupt, mit dem Kupferstich in technischem Zusammenhang. Sind es doch mehrfach dieselben Künstler, wie Antonio Pollajuolo und Francesco Francia, die beide Techniken gleichmässig ausüben. Aber doch ist die Niellotechnik als solche von der ältesten Kupferstichtechnik (für den Abdruck) charakteristisch verschieden; der Abdruck von Nielloplatten stellt nur eine gelegentliche Verwendung der viel älteren Abdruckstechnik von zu diesem Zwecke gravirten Kupferplatten dar.

Neben einer grossen Anzahl handwerksmässiger Arbeiten haben sich nur wenige niellirte Platten von künstlerischem Werthe erhalten. Wohl a eine der ältesten und schönsten ist eine Kreuzigung im Museo Nazionale in Florenz, die in der Zeichnung den Stil Fra Angelico's b erkennen lässt; die ebendort befindliche, ohne Grund Maso Finiguerra oder Matteo Dei zugeschriebene berühmte Pax mit der Krönung Mariä ist eine florentiner Arbeit aus der Mitte des 15. Jahrh., die der Kunstweise Filippo Lippi's sehr nahe steht. Ebenfalls florentinisch c ist eine Kreuzigung beim Fürsten Trivulzio in Mailand und ein Ur-d theil Salomo's im Museo civico in Brescia. Von besonderem Interesse und Kunstwerth sind die beiden von *Francesco Francia* herrührene den Nielloplatten der Pinakothek in Bologna. — An Abdrücken von solchen zur Niellirung bestimmten Platten auf Papier ist in Italien f eine reichere Sammlung nur noch im Museo Malaspina in Pavia erhalten, wo ein Liebesbrunnen, ein unzweifelhaftes Werk *Antonio Pollajuolo's* von hervorragender Bedeutung ist; einzelne gute Niello-g drucke bewahren die Biblioteca Marucellina und die Uffizien in h Florenz, sowie die Sammlungen in Parma und Bologna.

Ungefähr seit dem zweiten Viertel des 15. Jahrh. können wir die Entwicklung des Holzschnittes und Kupferstiches in Italien verfolgen. Von den ältesten Denkmälern des Kupferstiches, die ganz unverkennbar die Technik der Flachgravirung zeigen und neben handwerksmässigen Arbeiten auch Leistungen von künstlerischer Bedeutung i aufweisen, ist in Italien selber wenig mehr erhalten. Die Trivulziana in Mailand besitzt in einem Blatte mit Darstellungen eines Wunders k des h. Jacob von Galizien, die Uffizien in einem h. Hieronymus und in einer Himmelfahrt Christi Werke der letzten Entwicklungsstufe des ältesten italienischen (florentinischen) Kupferstich-Stiles, der seine Herkunft von der Goldschmiedgravirung noch deutlich erkennen lässt. Dagegen werden die wichtigsten der uns bekannten ältesten italienischen Holzschnitte noch in italienischen Sammlungen bewahrt: Einige l Fragmente von Spielkarten im K. Staatsarchiv in Rom, eine grosse m charaktervolle Kreuzigung im Museo Civico in Prato, eine Reihe von n Holzschnitten in der Biblioteca Classense in Ravenna, die, wenn auch in Stil und Qualität sehr verschieden von einander, doch alle einer Familie angehören und z. Th. noch vor der Mitte des 15. Jahrh., wahrscheinlich im Venezianischen entstanden sind.

Wie in Deutschland, so erhalten auch in Italien Kupferstich und Holzschnitt seit der Mitte des 15. Jahrh. ein individuell künstlerisches Gepräge durch die grossen Künstlerpersönlichkeiten, die diese Techniken in selbständiger und eigenartiger Weise verwerthen und ausbilden, und deren Einfluss sich von nun an in allen ihren Erzeugnissen wahrnehmen lässt. Im Gegensatze zu der fein die Einzelform ausführenden, abrundenden nordischen Technik, die ein vollständiges

in sich abgeschlossenes Bild zu schaffen sucht, empfängt in Italien der Kupferstich seine künstlerische Weihe durch zwei Künstler, die, wohl fast gleichzeitig, diese Technik zur Vervielfältigung ihrer hochgeschätzten und besonders als Studienblätter für Künstler vielbegehrten Zeichnungen verwerthen: durch *Antonio Pollajuolo* und *Andrea Mantegna.* Im Charakter der Linienführung wie in der Technik, die demgemäss bei beiden wesentlich die gleiche ist, kommt diese Tendenz deutlich zum Ausdrucke. Antonio Pollajuolo kann nur ein, voll bezeichneter, Kupferstich (Florenz, Uffizien) mit Sicherheit [a] zugeschrieben werden; unter den Mantegna zugetheilten 20 Stichen können wenigstens acht sicher als seine eigenhändigen Arbeiten angesehen werden: Die Grablegung mit der Inschrift, die Madonna mit dem Kinde, in denen der Meister die ganze Tiefe seiner Empfindung zum Ausdruck bringt, Hercules und Antaeus, die beiden Tritonenkämpfe und die beiden Bacchanale, in denen sich der Reichthum seiner Phantasie und seine Selbständigkeit gegenüber der antiken Formenwelt offenbart; vielleicht ist die „Geisselung Christi" ein frühes Werk des Künstlers. Bedeutungsvoll ist, dass der Kupferstich, obwohl er technisch aus dem Kreise der Plastiker hervorgegangen war, doch wesentlich dem Stile der Malerei folgt. Noch deutlicher zeigt sich das bei einem dritten Künstler, der einen bestimmenden Einfluss auf die graphischen Künste am Ende des 15. Jahrh. ausgeübt hat, bei *Sandro Botticelli.* Seine Theilnahme scheint sich allerdings auf die Vorzeichnung und auf die stilistische Einwirkung beschränkt zu haben; kein Stich kann mit Sicherheit als seine eigenhändige Arbeit bezeichnet werden. Auf seine Zeichnung geht unter anderen die grosse Himmelfahrt (Florenz, Uffizien; Rom, Gall. Naz.) zurück, dann [b] die drei Kupferstiche in Bettini's Monte Santo di Dio (1477 in Florenz gedruckt) und die 19 Kupferstiche für Landini's Dante-Ausgabe von 1481 (Florenz: Magliabecchiana, Marucellina), die Serien der Pro- [c] pheten und Sibyllen und der Planeten (Florenz, Uffizien; Bologna) [d] und viele andere Stiche, die ebenso wie in der Zeichnung auch in der technischen Ausführung durch Massen von engen, feinen Schraffirungen deutlich die Einwirkung seines malerischen Stiles erkennen lassen.

Auch für den florentiner Holzschnitt des ausgehenden 15. Jahrh. ist der Stil Boticelli's und seiner Schule maassgebend gewesen. Die überaus reiche und vielgestaltige Bücherillustration allein kann uns noch Zeugniss geben von der künstlerischen Bedeutung dieses Kunstzweiges in Italien, da Einzelblätter nur in überaus geringer Anzahl erhalten sind. Florenz und Venedig sind die beiden Hauptcentren, in denen sich die Bücherillustration in ununterbrochener Entwicklung verfolgen lässt und in denen Werke von classischer Einfachheit und Vollendung in figürlichem und ornamentalem Schmucke geschaffen werden, wie die Venezianer Malermi-Bibel, die Hypnerotomachia des

Polifilo, der Herodot von 1494, die florentiner Ausgabe der Episteln und Evangelien von 1495 (Rom, Corsiniana), Savonarola's Schriften und Rappresentazioni sacre, Frezzi's Quadriregio 1508 u. a. m. Ausser einer Reihe von sporadischen Erscheinungen an verschiedenen Orten, die sich meist eng an den localen Stil der monumentalen Kunst anschliessen, sind besonders die Erzeugnisse der Pressen von Ferrara, Mailand, Rom, Neapel reich an interessanten und charakteristischen Holzschnitten. Im 16. Jahrh. geräth der Holzschnitt eben so schnell in Verfall, wie er sich am Ende des 15. Jahrh. zu künstlerischer Bedeutung emporgeschwungen hatte. Die Kupferstichtechnik übt einen übermächtigen und zersetzenden Einfluss auf die Entwicklung des Holzschnittes aus, der mit dem Ende des 16. Jahrh. fast vollständig ausser Uebung kommt. Beachtenswerth sind nur die Versuche des Farbendruckes mit verschiedenen Holzplatten, der seit dem Beginne des 16. Jahrh. besonders im Venezianischen von *Ugo da Carpi*, *Antonio da Trento*, *Niccolò Boldrini*, später von *Andrea Andreani* und *Bartolommeo Coriolano* vornehmlich zur Reproduction von Zeichnungen und Gemälden vielfach zur Verwendung kam und noch am Ende des vorigen Jahrh. in *Ant. Maria Zanetti* nach langer Unterbrechung einen vereinzelten Vertreter gefunden hat.

Um Botticelli wie um Pollajuolo und Mantegna bilden sich Gruppen von Technikern, die mehr oder weniger selbständig die Zeichnungen der Meister für ihre Stiche verwerthen, die aber auf die Ausbildung der Technik, die den Meistern als Mittel nur nebensächlich sein konnte, den Hauptnachdruck legen. Der Schule Pollajuolo's gehört eine Reihe von Stichen, meist grossen Formates an, in denen der Charakter der Federzeichnung bewahrt ist, z. B. der Sieg David's a (Bologna und Uffizien), Moses (Bologna), die Predigt des Fra b Marco del Monte und das jüngste Gericht (Uffizien), die Sindfluth c (Vaticana) u. a. m. Die Schule Mantegna's, die sich über ganz Oberitalien verbreitet und besonders in Mailand in der Vervielfältigung der Zeichnungen Leonardo's und seiner Schule ein reiches Feld der Thätigkeit findet (*Zoan Andrea*, *Giovanni Antonio da Brescia* u. a.), geht schliesslich in der Marcanton's auf. Selbständiger erscheinen einige andere Stecher dieser Gruppe, wie *Nicoletto da Modena*, einige Ferraresen (siehe den h. Johannes in Bologna und die Stiche des Meisters P. P., Peregrino da S. Daniele genannt) und *Benedetto Montagna*. In Venedig, wo der Kupferstich schon vorher eine gewisse Selbständigkeit gezeigt hatte (siehe die sogenannten „Tarocchi" in den d Uffizien, den grossen Stich mit den sieben Todsünden, ebenda, und den Liebesbrunnen in Bassano), bringen Künstler wie *Girolamo Mocetto* und *Giulio Campagnola* höchst interessante eigenartige Leistungen hervor, ohne jedoch weitere Nachahmer zu finden. Ihr einseitiges Streben nach Ausbildung der Technik, ihre Unselbständigkeit

in der Erfindung und der Wunsch, einen weiteren Kreis von Abnehmern, als die nur für Künstler bestimmten Nachahmungen von Zeichnungen finden konnten, zu gewinnen, mussten die italienischen Stecher naturgemäss dahin führen, ihren Stichen den Charakter eines in sich abgerundeten, ausgeführten Bildes zu geben, und damit auch zur Nachahmung der in Schongauer, Dürer und Lucas van Leyden zur Vollendung ausgebildeten nordischen Technik veranlassen, die ja auch ohnedies ihre mächtige Wirkung auf die italienischen Künstler nicht hatte verfehlen können. Bei fast allen Stechern des beginnenden 16. Jahrh. lässt sich das Studium der deutschen Stiche in der Nachahmung deutscher, bes. Dürer'scher Compositionen und Landschaften und in der Stechweise deutlich erkennen (vergl. besonders die Stiche des *Meisters J. B. mit dem Vogel* und die Arbeiten des *Jacopo de' Barbari*); aber nur einer, *Marcantonio Raimondi*, hat es verstanden, aus der Vereinigung des italienischen Stils mit der deutschen Technik eine neue individuelle und künstlerisch bedeutende Stechweise zu entwickeln. Das feine künstlerische Gefühl und die Selbständigkeit, mit der Marcanton die Zeichnungen sowohl seines Lehrers Francia und anderer verwandter Künstler als auch besonders Rafael's, unter dessen Augen er in Rom thätig war, und der zuerst die Reproduction seiner Compositionen durch den Stich in commercieller Weise auszubeuten gelehrt hat, in seinem eigenartigen und ganz dem formenfrohen Sinne der Zeit entsprechenden Stil wiederzugeben verstand, wird immer bewunderungswürdig bleiben. Marcanton's Technik bleibt in seiner zahlreichen, aber künstlerisch wenig bedeutenden Schule maassgebend, die fast ausschliesslich der Reproduction von gleichzeitigen Kunstwerken und antiken Denkmälern ihre Kraft widmet (*Agostino Veneziano*, *Marco Dente*, *Jacopo Caraglio* u. a.). Der charakteristische Gegensatz des Quattrocento, das seine Hauptaufgabe in der Ausbildung der Einzelform sah, zur späteren Kunst, in der auf die Neuheit der Composition, die „Invention“ der Hauptnachdruck gelegt wurde, kommt auch hier deutlich zum Ausdrucke. Demgemäss unterscheiden sich die einzelnen Stecher der Schule Marcanton's viel weniger nach ihren technischen Verschiedenheiten als nach den Kunstrichtungen (Rafaellisten und Michelangelisten), deren Werke sie vorwiegend reproduciren. In der Familie der *Scultor*, in *Giorgio Ghisi* und in *Martino Rota* klingt die Schule Marcanton's aus.

Das Bedürfniss der selbständigen Künstler, die Ueberfülle ihrer Ideen- und Formengestaltung in einer Kunstform, die durch die Vervielfältigung einen in gewissem Sinne monumentalen Charakter gewann, zur Darstellung zu bringen, hatte indessen ein bequemes Ausdrucksmittel in der Radirung gefunden, die ihnen erlaubte, selber ohne grosse technische Schwierigkeiten ihre Zeichnungen unmittelbar der Kupferplatte anzuvertrauen. *Francesco Mazzuola*, *il Par-*

migianino war der erste, der in Italien die Radirung, freilich in wenig vollendeter Technik, ausübte. Es ist bedeutungsvoll für den durchaus künstlerischen und intimen Charakter des Kupferstiches, wie er in Italien bis in das 18. Jahrh. aufgefasst wurde, dass auch Parmigianino wie seine Schüler und Nachfolger, bes. *Andrea Meldolla* gen. *Schiavone*, und wie vor allen *Guido Reni*, dessen Stil und Technik für die gesammte oberitalienische Radirerschule des beginnenden 17. Jahrh. maassgebend ist, wieder nicht abgerundete Bilder oder Nachbildungen von schon ausgeführten Kunstwerken geben, sondern Zeichnungen mit all dem Reiz der genialen Unbestimmtheit der Form, der ihnen eigen ist.

Halb noch auf dem Boden der alten, aber durch den Einfluss der contrastreichen Manier der niederländischen Stecher neu belebten Technik der Schule Marcanton's, stehen die *Carracci*, (Lodovico, Annibale und Agostino), die die Grabsticheltechnik mit der Radirung combiniren und vielfach eigene und fremde Werke in grösseren, bis ins Einzelne ausgeführten Blättern wiedergeben, die der Vorzüge dieser tüchtigen Künstler mehr als ihrer Mängel theilhaftig sind. In *Cherubino Alberti* und *Francesco Villamena* findet die Schule der Carracci und damit die Grabsticheltechnik in der älteren Kunst Italiens ihr Ende.

Um so üppiger blüht dagegen die Radirung auf. Kaum ein Künstler des ausgehenden 16. und des 17. Jahrh., der sich nicht in dieser Technik versucht hätte, die in der That keinem Kunsttil so gemäss war wie dem des Seicento. So erscheinen viele jener Künstler in diesen anspruchslosen Producten voll ungebundener Freiheit und Leichtigkeit viel tüchtiger, als in ihren grossen, ausgeführten Gemälden, in denen jener der Zeit eigene Mangel an Formengefühl und Farbensinn und die Zügellosigkeit der Bewegung in ihrem Gegensatze zum academischen Zwange oft so unerfreulich anmuthen. Ganz besonders gilt dies z. B. von *Federigo Baroccio*, der in seinen effectvollen kräftigen Radirungen viel frischer und farbiger wirkt als in seinen Gemälden. Die herrschende Stellung nimmt im 17. Jahrh. die Bologneser Schule ein, die von *Guido Reni* abhängig ist und in *Francesco Albani*, *Simone Cantarini*, *Giovanni Francesco Guercino*, *Giacomo Cavedone*, *Elisabeta Sirani*, *Giuseppe Caletti*, *Gius. Maria Canuti*, *Gio. Franc. Mola*, *Giov. Franc. Grimaldi* und in *Carlo Maratta* ihre bedeutendsten Vertreter findet. Nicht weniger reizvoll sind die Arbeiten einiger venezianischer Künstler, die in der Technik ebenfalls von Parmigianino und Reni abhängig sind, so *Giac. Palma d. J.*, *Gio. Batt. d'Angeli del Moro*, *Giulio Carpioni* u. a. (Reiche Sammlung dieser a Radirungen in der Pinakothek zu Bologna, z. Th. ausgestellt.)

In Florenz ist neben *Stefano della Bella* der mehr fleissige als interessante *Antonio Tempesta* hervorzuheben. Zu den bedeutendsten Erscheinungen in der Geschichte der Radirung müssen dagegen die

Neapolitaner *Giuseppe Ribera* und *Salvator Rosa* gerechnet werden, die mit ihren genrehaft naturalistischen Darstellungen der bologneser Schule gegenständlich und technisch selbständig gegenüberstehen.

Wie schon im 16. Jahrh., so mischen sich besonders im 17. fremde Kunstkräfte und Formen mit einheimisch-italienischen. Wie einerseits der frische, leichte *Stefano della Bella* und andere florentiner Künstler sich an Callot anlehnen, der phantastisch-tiefsinnige *Benedetto Castiglione*, *Bartolommeo Biscaino* und andere Genueser an Van Dyck und Rembrandt, so übt andrerseits, wie die italienische Kunst überhaupt, auch der Stil des italienischen Kupferstiches einen starken Einfluss auf die Schaar der z. Th. in Italien lebenden und arbeitenden Künstler des Nordens und Westens aus.

Ebenso wie in der Malerei, so bringt auch auf dem Gebiete der graphischen Künste das 18. Jahrh. eine reiche Nachblüthe an Werken von künstlerischer Originalität hervor. In Venedig sind es *Gio. Batt. Tiepolo* und sein Sohn *Gio. Domenico*, *Antonio Canaletto* und *Bernardo Belotto*, die in wunderbarer Weise die decorative Wirkung und die feinen Farben- und Lufttöne ihrer Gemälde auch in ihren Radirungen zur Erscheinung bringen. In charakteristischem Gegensatze zu ihnen steht der ebenso originale wie geniale *Gio. Batt. Piranesi* in Rom, der in seinen Darstellungen der Ruinen der ewigen Stadt bei aller archäologischen Genauigkeit durch die Kraft und Tiefe der Farbe und die poesievolle Beleuchtung seinen Enthusiasmus für die Grösse des antiken Roms dem Beschauer mitzutheilen versteht.

Neben diesen originalen Künstlern arbeitet besonders in Rom die Schaar der Stecher, die in ihrer glatten eleganten, in der französischen Schule ausgebildeten Technik die klassischen Kunstwerke der italienischen Galerien und Kirchen reproduciren: *Giovanni Volpato* und vor allen *Raphael Morghen*, der in der academischen Exactheit der Zeichnung und in der Rundung der technischen Ausarbeitung die höchste Meisterschaft erreichte, später *Gio. Folo*, *Anderloni*, *Gius. Longhi*, *M. Gandolfi*, *Paolo Toschi* u. a. Man kann ihnen den Vorwurf nicht ersparen, den Ruhm Rafael's und seiner Schüler durch die allzu academische Interpretation ihrer Werke in der Vorstellung unserer Zeit compromittirt zu haben. Andere wenden sich der Reproduction der Werke ihrer Zeitgenossen zu, wie besonders der meist in England thätige *Fr. Bartolozzi*, der in der weichlichen Punktirmanier die Süsslichkeit der Bilder der Modemaler, wie Angelica Kauffmann, Cipriani, Raph. Mengs u. a. noch zu überbieten sucht. Die Selbständigkeit im Stiche konnte sich in jener Zeit nur in Kleinigkeiten, in Veduten, in Vignetten, Visitenkarten u. dergl. zu zeigen wagen.



Nicht auf Anregung irgend eines äusseren Vorbildes, z. B. nicht auf genauere Nachahmung des Alterthums hin, sondern aus eigenen Kräften erstieg die Kunst seit dem Ende des 15. Jahrh. die höchste Stufe, die zu erreichen ihr beschieden war. Mitten aus dem Studium des Lebens und des Charakters, das die Aufgabe dieses Jahrhunderts gewesen war, erhebt sich neugeboren die vollendete Schönheit. Nicht mehr als blosse Andeutung und Absicht, sondern als Erfüllung tritt sie uns entgegen; erst als die Malerei des 15. Jahrh. jeder Lebensäusserung gewachsen war, da schuf sie, vereinfacht und bereichert zugleich, auch dieses höchste Leben.

Da und dort taucht es auf, unerwartet, strahlenweise, nicht als blosse Frucht eines consequenten Strebens, sondern als Gabe des Himmels. Die Zeit war gekommen. Aus den tausend als darstellbar erwiesenen Elementen, aus der Breite des Lebens, die von Masaccio bis auf Signorelli das Gebiet der Kunst ausgemacht hatte, aus Zeit und Natur sammeln die grossen Meister das Ewige zu unvergänglichen Kunstwerken, Jeder in seiner Art, sodass das eine Schöne das andere nicht ausschliesst, sondern alles zusammen eine vielgestaltige Offenbarung des Höchsten bildet. Es ist wohl nur eine kurze Zeit der vollen Blüthe und auch während derselben dauert die Thätigkeit der Zurückgebliebenen fort, unter denen wir tüchtige und selbst grosse Maler bereits genannt haben. Man kann sagen, dass die beschränkte Lebenszeit Rafael's (1483—1520) alles Vollkommenste hat entstehen sehen, und dass unmittelbar darauf, selbst bei den Grössten, die ihn überlebten, der Verfall beginnt. Allein jenes Vollkommenste ist zum Trost und zur Bewunderung für alle Zeiten geschaffen und sein Name ist Unsterblichkeit.

Leonardo da Vinci (1452—1519), der Schüler Verrocchio's, sichert der florentinischen Schule den wohlverdienten Ruhm, dass aus ihrer Mitte zuerst der befreiende Genius emporstieg. Eine wunderbar begabte Natur, als Maler, Bildhauer, Architekt, Ingenieur, Artillerist, Physiker und Anatom, überall Begründer und Entdecker, dabei in jeder andern Beziehung der vollkommene Mensch, riesenstark, schön bis ins hohe Alter, als Musiker und Improvisator berühmt. Man darf nicht sagen, dass er sich zersplittert habe, denn die vielseitige Thätigkeit war ihm Natur, in jeder leistete er das Höchste. Aber bejammern darf man, dass von seinen Entwürfen in allen Künsten so wenig zu Stande gekommen, und dass von dem Wenigen das Beste unter-

gegangen oder nur noch als Ruine oder in flüchtigen Entwürfen vorhanden ist.

Als Maler umfasst er wiederum die am meisten entgegengesetzten Begabungen. Rastlos bemüht, sich die Ursachen aller leiblichen Erscheinungen und Bewegungen durch die Anatomie klar zu machen, wendet er sich mit unvergleichlich rascher und sicherer Auffassung ebenso auf den geistigen Ausdruck und verfolgt denselben vom Himmlisch-Reinen bis in alle Tiefen des Verworfenen und Lächerlichen. Seine Federskizzen geben hiezu die reichlichsten Belege. Zugleich aber ist in ihm die schönste Schwärmerseele mit der gewaltigsten Kraft des Gedankens und mit dem höchsten Bewusstsein von den Bedingungen der idealen Composition verbunden. Er ist wirklicher als alle Frühern, wo das Wirkliche gestattet ist, und dann wieder so erhaben und frei wie Wenige in allen Jahrhunderten. Dank seiner frühzeitigen Entwicklung hat Leonardo nicht nur die Blüthezeit des 16. Jahrh. heraufgeführt, sondern schon auf die grossen Florentiner vom Ende des Quattrocento einen entscheidenden Einfluss geübt: auf seinen Lehrer Verrocchio, auf seine Mitschüler, auf Botticelli, Ghirlandajo, Piero di Cosimo u. a. m.

Auch in der Technik der Oelmalerei stets nach Vervollkommnung strebend und rastlos mit Versuchen beschäftigt, die leider zum Theil an dem traurigen Zustand einiger seiner Hauptwerke die Schuld tragen, brachte er es in der Durchsichtigkeit und im Schmelz der Farben zur höchsten Meisterschaft, die es ihm ermöglichte, jene unendliche Vollendung der Modellirung und jenes zauberhafte Helldunkel zu erzielen, das nur seinen Bildern eigen ist.[1])

Schon im Porträt zeigt sich die ganze Eigenart des Künstlers. Das Quattrocento hatte in individueller Wiedergabe der Persönlichkeit eine Reihe von Meisterwerken geschaffen. Leonardo aber übertrifft sie alle in dem, was ihnen eigen ist, in der Modellirung, und leiht dem von ihm Dargestellten einen Hauch höhern Lebens, der ihm eigen ist und mit seinem Ideal zusammenhängt. Auch er zieht gerne

1) Von höchster Wichtigkeit sind für die Kenntniss des Meisters die zahlreichen köstlichen Handzeichnungen, zwar zum grössten Theil jetzt im Auslande (Windsor, Paris, London, Hamburg, Budapest, Weimar u. s. f.), aber doch auch in Italien noch zahlreich genug. In den Uffizien eine kleine Zahl meist früher, leicht er- * kenntlicher Blätter zwischen vielen falschen Zuschreibungen; bedeutender die Zeichnungen in der Akademie zu Venedig: Röthelzeichnung zu dem um 1492 be- ** gonnenen Abendmahle, Entwürfe zur Madonna mit der h. Anna, zur Anbetung der Hirten, zur Reiterschlacht u. s. f.; in der K. Bibliothek zu Turin das herrliche † Selbstporträt in Rothstift, mehrere Köpfe, Studien des menschlichen Körpers, von Pferden, Insekten, Blumen, Abhandlung über den Flug der Vögel (v. 1505); in der Ambrosiana zu Mailand der berühmte schwer zugängliche Codex Atlanticus †† (1700 Blätter mit wissenschaftlichen Abhandlungen), der Codex Resta (interessant, aber mit nur einer Zeichnung von Leonardo), die in der Galerie oben ausgestellten Zeichnungen meist unecht (schönes Röthelblatt mit Beinstudien).

die Landschaft zu Hilfe und vollendete damit im Porträt der Gioconda (Louvre) jene völlig traumhafte Wirkung, die dieses Bildniss aller Bildnisse ausübt. Weil er sich im Streben nach vollendeter Modellirung nie genug thun konnte, hat er bisweilen Farben gebraucht, die später in die Schatten falsche, dunkle Töne brachten. Allein die hohe geistige Anmuth in Kopf und Haltung, die Schönheit der Hände bezeichnen recht deutlich die Zeit, welche die Gabe der Charakteristik nunmehr in der höchsten Richtung anwendet.

Ein echtes und köstliches Porträt, jedenfalls vor 1499 vollendet (der Belle Féronnière im Louvre und dem Frauenbildniss im Czartorisky-Museum zu Krakau nahestehend), ist das weibliche Profil-
a bildniss in der Ambrosiana zu Mailand (Nr. 152) das höchstwahrscheinlich mit dem 1491 bestellten Bildniss der natürlichen Tochter Lod. Sforza's, der „Madama Bianca" identisch ist. Dieses Profilbild von höchster Einfachheit und Anspruchslosigkeit der Auffassung, ist über alle Beschreibung schön und von einer Vollendung in der Ausführung, die, wie man glauben sollte, gar keinen andern Gedanken als den grössten der damals am Mailänder Hofe weilenden Maler, an Leonardo aufkommen lässt, auch wenn es nicht alle charakteristischen Züge desselben zeigte. Auch die bandartigen Verschlingungen als Schmuck der Aermel sprechen für diese Zeit der Entstehung, wie sie gleichzeitig fürs Kastell und für seine Akademie von Leonardo entworfen wurden. Das daneben aufgestellte männliche Bildniss (Nr. 153) ist gleichfalls echt und vorzüglich, aber leider unvollendet, wodurch es jedoch für den Einblick in die Technik des Malers ein besonderes Interesse erhält[1]). Der Dargestellte ist sehr wahrscheinlich der Gatte der Madama Bianca, Roberto Sanseverino, ein Günstling Lodovico's, für den Leonardo auch sonst thätig war.

Nach diesen Werken, über denen sein Ideal nur wie ein Duft schwebt, mögen diejenigen kleineren Arbeiten folgen, in denen es sich rückhaltlos offenbart. Vorbereitet war es schon in den jugendlichen Köpfen Verrocchio's (S. 649 b); aber erst bei Leonardo erreicht es seinen vollen Zauber: der lächelnde Mund, das schmale Kinn, die grossen Augen, bald strahlend von Fröhlichkeit, bald leise umschleiert

---

* 1) Die sog. Monaca di Leonardo im Pal. Pitti (Nr. 140), eine schwarzgekleidete Dame mit dem Blick auf das Findelhaus, ist für Leonardo zu schwach und hart, vielmehr in der Art des *Albertinelli;* dem *Rid. Ghirlandajo* wird der vorzüglichere Goldschmied (Nr. 207 ebenda) zugeschrieben, der dem *Franciabigio* am nächsten steht. ** — Der Kopf eines jungen Mannes mit zurückgestrichenem Haar, Uffizien, Nr. 1157, † ist spät und gering. — Das grosse Fresco der Madonna in der Villa Melzi zu Vaprio ist nur ein Schulwerk. — Leonardo's Selbstporträt in der Sammlung der Malerbildnisse †† (Uffizien) ist eine Nachbildung späterer Zeit, nach der schönen Röthel-Zeichnung in Turin. (S. 755 Anm.). Die früher unter Leonardo's Namen aufgeführte Meduse in den Uffizien und andere geringe Bilder sind längst Leonardo aberkannt, sodass sie nicht mehr besprochen zu werden brauchen.

von einem sanften Schmerz. Conventionelle Mienen kommen im ganzen 15. Jahrh. vor; hier zuerst handelt es sich um einen Ausdruck, den ein grosser Meister als sein Höchstes giebt. Unleugbar einseitig und der Veräusserlichung unterworfen, aber durchaus zwingend.

Ein echtes Jugendwerk Leonardo's, um 1472 in Verrocchio's Werkstatt entstanden, ist die Verkündigung in den Uffizien (Nr. 1288, aus der Sacristei des Klosters S. Bartolommeo auf Monte Oliveto vor Florenz, für das Leonardo 1471 als Bronzegiesser thätig war.) Das Werk hat einen ganz eigenen jugendfrischen Reiz: in der Bewegung, in der Anordnung, in der Behandlung der noch etwas zähen und schweren Oelfarben zeigt sich noch die suchende Hand; aber Gewandung, Landschaft, Helldunkel und Färbung, vor allem die vollendete Zeichnung und höchste Delicatesse der Durchführung sprechen entschieden für Leonardo und gegen L. di Credi oder gar Rid. Ghirlandajo, die man auch als Urheber des Bildes genannt hat und die nicht entfernt so Grosses aufzuweisen haben. (Aus gleicher Zeit das Porträt der Ginevra dei Benci in der Galerie Liechtenstein zu Wien, von der sich eine alte Kopie, noch mit den Händen, im Privatbesitz zu Florenz befindet.) [a] [b]

Anfang des J. 1478 wurde Leonardo, an Stelle des Piero Pollajuolo, der Auftrag, für die Bernhardskapelle des Pal. Vecchio ein Altarbild zu malen. Dasselbe haben wir wahrscheinlich in der braunen Untermalung des h. Hieronymus in der Gal. des Vaticans zu suchen. [c] Die starke Ueberschneidung der Glieder in der verkürzten Stellung war hier offenbar das Problem, das den Meister interessirte. Etwa zwei Jahre später übernahm er für die Klosterkirche von S. Scopeto bei Florenz die Ausführung des Hochaltars, die Anbetung der Könige, jetzt in den Uffizien. [d] Nach sehr sorgfältigen Vorarbeiten (Zeichnungen im Louvre, London und eine in den Uffizien) [e] brachte er schliesslich eine fast ganz neue Composition auf die Tafel, so frisch wirkend wie ein erster Entwurf, aber hochbedeutend durch den Contrast der rituellen Andacht in den vorn Knieenden mit der Leidenschaft in den Nachdrängenden. Fülle des Lebens auf strenger und grossartiger Grundlage. Das erste Gemälde in ganz neuem Sinne.

Seine Uebersiedlung nach Mailand Ende 1481 bewirkte, dass es nur Untermalung blieb. Das erste malerische Werk, das in Mailand entstand, war die für S. Francesco ausgeführte Vierge aux Rochers, die bald nach Frankreich kam, aber durch eine veränderte Wiederholung (jetzt in London) ersetzt wurde. Diese Madonnen, heiligen Familien und ähnliche Compositionen, sind zum Theil naiv bis ins Genrehafte. Allein es beginnt darin jenes höhere Liniengefühl, jene Vereinfachung, die in Rafael ihre Vollendung findet. Von dem florentinisch Häuslichen früherer Madonnen z. B. ist darin nur noch ein Nachklang. Die Louvre-Composition haben *M. d'Oggiono* (Seminar in Venedig) und *Boltraffio* (Gal. Borromeo zu Mailand) frei [f]

a copirt; von der Londoner Composition Copien im Museo Civico
b zu Vercelli, in der Ambrosiana, im Museum von Neapel (von *N. d'Abbate*, schwach). — Zu der von Lod. Sforza an Kaiser Max geschenkten (verlorenen) Anbetung der Hirten besitzt die Akademie
c in Venedig ein paar treffliche Studien unter den Zeichnungen.

Seine Hauptthätigkeit als Maler entfaltet Leonardo in Mailand seit Beginn der neunziger Jahre, als der Herzog Lodovico nach seiner Vermählung mit Beatrice d'Este den Entschluss fasste, seine vornehmste Residenz, das Castell vor Porta Giovia in Mailand, sowie sein Lieblingskloster S. Maria delle Grazie mit Wandmalereien schmücken zu lassen, und neben Bramante vornehmlich Leonardo mit Aufträgen betraute. Die erste Aufgabe, welche diesen hier gestellt wurde, war die Ausmalung des abgeflachten Deckengewölbes eines kleinen Boudoirs, unter der Nebenstiege in der Ecke der Corte Ducale belegen, der Sala degli Amorini; daneben entstand die Sala delle Assi (nach der Decoration genannt); in einem andern Theile des Castells der Saal mit dem colossalen Mercur in reichem Ornamente von Bramante. (Die Zurückführung der vor wenigen Jahren von Dr. Müller-Walde freigelegten interessanten Malereien auf Leonardo ist vielfach angezweifelt, da die Wappen in der Decoration die der spanischen Statthalter sind; der Mercur wird Bramante zugeschrieben.)

Endlich hatte er schon vor 1499 zu Mailand das weltberühmte
d Abendmahl im Refectorium des Klosters von S. Maria delle Grazie vollendet. Der ruinöse Zustand, der schon früh im 16. Jahrh. begann, hat seine Hauptursache darin, dass Leonardo das Werk in Oel auf die Mauer gemalt hatte; schmähliche Uebermalungen, zumal im vorigen Jahrh., thaten das Uebrige. — Unter solchen Umständen haben die zahlreichen alten Wiederholungen einen besondern Werth (eine z. B.
e in der Ambrosiana, eine andere in der Brera; eine Zurückübersetzung in den ältern lombardischen Stil, von *Araldi*, im Kloster zu
f S. Paolo zu Parma). Von den noch erhaltenen Studien-Zeichnungen
g besitzt Italien noch die Skizze in Rothstift in der Akademie zu
h Venedig, während der sehr verdorbene Christuskopf in der Brera (Nr. 267) zweifelhaft ist. — Das Gemälde selbst gewährt noch als Ruine Aufklärungen, die sich weder aus Morghens Stich noch aus Bossi's Nachbild entnehmen lassen; abgesehen von dem allgemeinen Ton des Lichtes und der Farben, der noch keineswegs verschwunden ist, wird man nur hier den wahren Maassstab, worin diese Gestalten gedacht sind, die Oertlichkeit und die Beleuchtung kennen lernen, vielleicht auch noch den Schimmer der Originalität, den nichts ersetzen kann, über dem Ganzen schwebend finden.

Die Scene, die von der christlichen Kunst unter dem Namen des Abendmahls, hauptsächlich als Wandbild in Klosterrefectorien, dargestellt worden ist, enthält zwei ganz verschiedene Momente, beide

von jeher und von grossen Künstlern behandelt. Der eine ist die Einsetzung des Sacramentes. Der andere Moment ist das „Unus vestrum“: Christus spricht die Gewissheit des Verrathes aus. Auch hier kann wieder nach den Worten der Schrift entweder die Kenntlichmachung des Verräthers durch gleichzeitiges Ergreifen des einzutauchenden Bissens (wie bei *Andrea del Sarto* im Kloster S. Salvi, s. unten), oder das blosse schmerzliche Wort Christi das entscheidende Motiv sein. Letzteres bei Leonardo. — Die Kunst hat kaum einen bedenklichern Gegenstand als diesen, die Wirkung eines Wortes auf eine sitzende Versammlung. Nur ein Strahl in zwölfmaligem Reflex. Würde aber der geistige Inhalt dabei gewinnen, wenn die Zwölfe, leidenschaftlich bewegt, ihre Plätze verliessen, um reichere Gruppen, grössere dramatische Gegensätze zu bilden? Die Hauptsache, nämlich die Herrschaft der Hauptfigur, die doch nur sitzen und sprechen dürfte, ginge ob dem Handeln der Uebrigen unvermeidlich verloren. Selbst der gedeckte Tisch, der wie eine helle Brustwehr die Gestalten durchschneidet, war vom grössten Vortheil; das, was die Zwölfe bewegt, liess sich dem Wesentlichen nach schon im Oberkörper ausdrücken. In der ganzen Anordnung, den Linien des Tisches und des Gemaches ist Leonardo absichtlich so symmetrisch wie seine Vorgänger: er überbietet sie durch die höhere Architektonik seines Ganzen in zwei Gruppen von je dreien, zu beiden Seiten der isolirten Hauptfigur.

Das aber ist das Göttliche an diesem Werke, dass das auf alle Weise Bedingte als ein völlig Unbedingtes und Nothwendiges erscheint. Ein ganz gewaltiger Geist hat hier alle seine Schätze vor uns aufgethan und jegliche Stufe des Ausdruckes und der leiblichen Bildung in wunderbar abgewogenen Gegensätzen zu einer Harmonie vereinigt. Den geistigen Inhalt hat Goethe abschliessend auseinandergesetzt. Welch ein Geschlecht von Menschen ist dies! vom Erhabensten bis ins Befangene, Vorbilder aller Männlichkeit, erstgeborene Söhne der vollendeten Kunst. Und wiederum von der bloss malerischen Seite ist alles neu und gewaltig, Gewandmotive, Verkürzungen, Contraste. Ja sieht man bloss auf die Hände, so ist es, als hätte alle Malerei vorher im Traume gelegen und wäre nun erst erwacht.

Im J. 1499 verliess Leonardo, in Folge von Misshelligkeiten mit Lodovico Sforza, Mailand und kam — nachdem er fast zwei Jahre in Mantua, Verona, Venedig, Krain und Kärnthen zugebracht — Anfang 1501 wieder nach seiner Vaterstadt. Von den beiden Compositionen der Madonna mit der h. Anna, die ihn hier zuerst beschäftigten (Carton in London, Gemälde im Louvre), befinden sich Studien und Copien in den ital. Sammlungen. Eine derselben (Luini zugeschrieben) in der Ambrosiana; von einer anderen Composition [a] eine Federskizze in der Akademie von Venedig (der Carton in [b] London); Copien in der Ambrosiana, Brera, in den Uffizien. [c]

Im J. 1503 erhielt Leonardo den Auftrag zur Darstellung der Schlacht von Anghiari, deren Karton er 1504 (nach sehr sorgfältigen a Studien, jetzt meist in Windsor, vereinzelt in der Akademie zu b Venedig und im Codex Atlanticus der Ambrosiana) soweit förderte, dass er im März 1505 mit der Uebertragung auf die Wand in der Sala del Consiglio des Pal. Vecchio beginnen konnte. Vielleicht ist dieselbe, theilweise wenigstens, unter den modernen Anstrichen noch vorhanden. In diesem Werke, wie zugleich in der damals den Künstlern erst allgemeiner bekannt werdenden Untermalung der Anbetung der Könige, hat Leonardo wohl am stärksten auf seine Zeitgenossen eingewirkt.

Gleichzeitig hatte Leonardo die Darstellung des jugendlichen Johannes d. T. (Louvre) beschäftigt. Copien, die jedoch von dem schwärmerischen Ausdruck des Originals keinen würdigen Be- c griff geben, befinden sich in der Ambrosiana und im Museo d Nazionale zu Neapel, Orginalskizzen in der Akademie zu Venedig. In diese florentiner Zeit fällt auch die Entstehung eines verlorenen Kartons mit der stehenden Leda, von der eine gemalte e Copie u. a. in der Gal. Borghese, Nr. 434. Eine Leda in kauernder Stellung, von der ebenfalls nur Skizzen und Studien des Meisters erhalten sind, kommt ebenso in verschiedenen Copien vor. — Andere Compositionen Leonardo's haben sich in Madonnenbildern seiner Schüler und Nachahmer erhalten: so (in Italien) in einer Ma- f donna, von der u. a. die Gal. in Bergamo eine Copie von der Hand des *B. de' Conti* besitzt, und in einer ähnlichen Madonnencomposition, g von der in der Gal. Poldi eine freie lombardische Wiederholung.

Im J. 1508 wurde Leonardo wieder nach Mailand berufen, wo er bis 1513 blieb, mit den Entwürfen für das Trivulzi-Monument beschäftigt; 1513 bis 15 finden wir ihn in Rom bei Giuliano de' Medici, 1516 bis zu seinem Tode 1519 war er Hofmaler Franz' I. in S. Cloud.

Zunächst haben wir es auch hier mit Florenz zu thun, wo Leonardo zwar keine Schule bildete, wo aber seine freie Kunstübung wie seine Theorie der Kunst (z. Th. neben dem Einflusse Michelangelo's) auf die Ausbildung einer Reihe mehr oder weniger selbständiger und ausgezeichneter Künstler einwirkte.

An ihrer Spitze steht Bartolommeo Pagholo del Fattorino, vertraulich Baccio (della Porta) genannt, aber unter seinem geistlichen Namen *Fra Bartolommeo* (1475—1517) allgemein bekannt. Schon als Knabe (1484) kam er in die Lehre des Cosimo Rosselli; auf seine Empfindung, selbst auf Composition und Färbung hat offenbar Perugino hervorragenden Einfluss gehabt, der damals in Florenz seine glücklichsten, am reinsten empfundenen Werke schuf; seine völlige Befreiung aus den Banden des 15. Jahrh. verdankte er aber Leo-

nardo; dabei ist ein positiver Inhalt ihm völlig eigen. Er zuerst hat das hohe Gefühl vollständig zu empfinden und wieder zu erwecken vermocht, das aus dem Zusammenklang grossartiger Charaktere reiner imposanter Gewandungen und einer nicht bloss symmetrischen, sondern architektonisch aufgebauten Gruppirung entsteht. Seine persönliche Empfindung hat jedoch zuweilen nicht ganz genügt, um dieses gewaltige Gerüste völlig zu beleben, und hierin steht er dem Leonardo nach, der immer Schönheit, Leben und Charakter in einem Stücke giebt. Auch würde er für bewegte Compositionen überhaupt nicht ausgereicht haben.

Seine einzige grosse, leider auch nur als Ruine erhaltene Composition, das 1498—99 gemalte Fresco des jüngsten Gerichts (der untere Theil von *Albertinelli*), jetzt übertragen und aus dem Museo von S. M. Nuova zu Florenz in die Uffizien gebracht, ist seine früheste erhaltene Schöpfung. Dieses höchst interessante Werk hat die Bedeutung, das erste Werk italienischer Malerei zu sein, in dem die Glorie mit dem Raumgefühl des 15. Jahrh. die volle feierliche Würde der ernsthaftesten Schöpfungen des gothischen Stiles gesteigert und verklärt vereinigt. Noch erkennt man in dem herrlichen obern Halbkreise von Heiligen mit leiser perspectivischer Verschiebung nach der Tiefe dieselbe Inspiration, die später Rafael (gewiss in Reminiscenz dieses Werkes des Frate) das Fresco von S. Severo in Perugia (1506) und die obere Gruppe der Disputa (1508) eingab. — Von dem Ende seines Freundes Savonarola tief erschüttert, nahm Bartolommeo 1500 das geistliche Gewand und entsagte sechs Jahre lang fast jeder künstlerischen Thätigkeit. Erst 1506 nahm er diese im Kloster S. Marco wieder auf und schuf hier in dem kurzen Zeitraume von etwa einem Jahrzehnt, zeitweise mit Beihilfe seines Freundes Albertinelli (1509—12) und seines Klosterbruders Fra Paolino, jene beträchtliche Zahl herrlicher Altarwerke, die namentlich die Sammlungen von Florenz noch heute zieren.

a

Die Freiheit und Grösse seiner Charakterauffassung lernt man im einzelnen kennen aus einer Anzahl von al fresco gemalten Heiligenköpfen in der Akademie zu Florenz, wozu noch ein herrliches Eccehomo im Pal. Pitti (Nr. 377) kommt. Ohne Leonardo's unendliche Energie sind es doch gross aufgefasste Menschenbilder, zum Theil von wahrhaft himmlischem Ausdruck. Zwei runde Frescogemälde, Madonnen ebenfalls in der Akademie zu Florenz, sind bei ihrer flüchtigen Ausführung als Linienprobleme merkwürdig; in dem einen hat er namentlich die vier Hände und die beiden Füsse schön zu ordnen verstanden. — Für den Einzelausdruck ist sonst seine (leider beschädigte) Kreuzabnahme (Pal. Pitti, Nr. 64) das Hauptwerk. Mit welcher Macht wirken hier die beiden Profile des höchst edel gebildeten Christus und der alles vergessenden Mutter,

b c d e

die ihm noch den letzten Kuss auf die Stirne drücken will! mit welcher untrüglichen dramatischen Sicherheit ist der Schmerz des Johannes durch Beimischung der körperlichen Anstrengung unterschieden! Kein Klagen aus dem Bilde hinaus, wie bei van Dyck; keine vermeintliche Steigerung des Eindrucks durch Figurenhäufung, wie bei Perugino.

Die übrigen Bilder sind fast sämmtlich grandiose Constructionen, mit strenger und im einzelnen sehr schön aufgehobener Symmetrie.

a Von Altarbildern ist das im Dom von Lucca (hinterste Kap. links), eine Madonna mit zwei Heiligen, von 1509, ganz besonders schön und seelenvoll und dabei in seiner trefflichen Erhaltung jetzt b wohl malerisch sein Meisterwerk. Ebenda in der Galerie (aus S. Romano) der grossartig feierlich schwebende Gott-Vater, verehrt von der h. Maria Magdalena und Catharina von Siena (von 1509), Gestalten der höchsten weiblichen Schönheit, äusserst wirksam über den niedrigen Horizont der Landschaft in den lichten Ton der Luft ragend. — Ein zweites Bild, aus S. Romano gleichzeitig in die Galerie versetzt, die Madonna als Gnadenmutter (von 1515), im einzelnen vortrefflich, leidet etwas an Ueberfüllung der Composition.

c In S. Marco zu Florenz (2. Altar rechts) ein sehr grosses Bild von 1509, das Bartolommeo's Compositionsweise im Augenblick ihrer nahen Vollendung zeigt; die Madonna edel und leicht gestellt; die beiden knieenden Frauen ein ewiges Vorbild symmetrischer Profilgestalten; die Putten noch in der Weise des 15. Jahrh. mit Emporheben des Vorhanges beschäftigt, aber schon von dem höhern d Geschlecht des 16. Jahrh.; die Farbe, wo sie erhalten ist, von tiefem Goldton. — In dem anstossenden Kloster die einfach schöne Lunette über dem hintern Eingang des Refectoriums: Christus mit den beiden Wanderern nach Emaus, in denen er Ordensgenossen porträtirte. Ebenda, in der Cap. del Giovanato, eine Halbfigur der Ma- e donna: im Dormitorium fünf Brustbilder (1514). — In der Akademie, ausser den oben genannten kleinen Fresken und einer Sammlung trefflicher Cartons, die dem h. Bernhard erscheinende Madonna vom Jahre 1506, die Köpfe noch mit einigen herben Zügen (sehr schadhaft); hier ist die Gruppe der Engel um die Madonna mit der gewohnten symmetrischen Strenge componirt, aber sehr schön ins Profil (oder Dreiviertelansicht) gesetzt und zugleich ihr Schweben ebenso leicht als erhaben ausgedrückt. — Das Vollkommenste, was Bartolommeo geleistet, ist dann vielleicht der Auf- f erstandene mit vier Heiligen (Pal. Pitti, Nr. 159); grandioser und weihevoller ist die Geberde des Segnens wohl nie dargestellt worden; die Heiligen sind erhabene Gestalten; die beiden Putten, die einen runden Spiegel mit dem Bilde der Welt (als Landschaft) halten, schliessen als Basis diese einfache und strenge Composition

in holdseligster Weise ab. — Ebenda die Vermählung der h. Catharina (Nr. 208), ein grosses Altarbild aus S. Marco von 1512, das in den Charakteren etwas allgemein, auch durch die braune Untermalung in den Schatten jetzt geschwärzt ist, aber ein Wunder der Composition; die Engel, die den Baldachin tragen, entsprechen strenge der halbkreisförmigen untern Gruppe (vgl. Rafael's Disputa). — In den Uffizien gehören der früheren Zeit (um 1506) die beiden kleinen köstlichen Tafeln (Nr. 1161) mit der Anbetung des Kindes und der Darbringung im Tempel, auf der Rückseite die Verkündigung (grau in grau); — ein ganz kleines Rundbild (Nr. 1152), der Salvator auf zwei Engeln und einem Cherub schwebend, ist schon als Construction sehr merkwürdig; noch mehr aber (ebenda) die grosse braune Untermalung des Bildes der h. Anna, der Maria und vieler Heiligen, glücklicher Weise als Untermalung ganz vollendet, auch in den durchgängig schönen und bedeutenden Charakteren, so dass die vollkommene Architektonik nicht nur überall geistvoll aufgehoben, sondern auch mit dem edelsten individuellen Leben erfüllt ist (1512).

Von Einzelgestalten ist der colossale h. Marcus (Pal. Pitti, Nr. 125) die wichtigste. Allein hier betritt der Frate denselben Abweg, auf dem man Michelangelo findet, und zwar nicht ohne dessen Einfluss, da er 1514, kurz ehe er den Marcus schuf, Rom besuchte; er schafft ein ungeheures Motiv aus bloss künstlerischen Gründen; auch in dem Kopfe ist etwas falsch Uebermenschliches; die Draperie aber, auf die es eigentlich abgesehen war, ein Wunderwerk. — Das Gleiche gilt von dem h. Vincenz in der Akademie zu Florenz. Rom besitzt im Museo Nazionale eine h. Familie vom Jahre 1506. — Im Kloster Pian di Mugnone (hinter Fiesole) Fresken von 1515: Verkündigung und Christus der Magdalena erscheinend. — Seine letzten Werke (1516) sind die h. Familie im Pal. Pitti und die Himmelfahrt Mariä im Museum zu Neapel. (Um Fra Bartolommeo's Compositionstalent und seinen ausserordentlichen Fleiss zu würdigen, versäume man nicht seine geistreichen, noch zahlreich erhaltenen Zeichnungen zu studiren; in Italien besonders in den Uffizien.)

Fra Paolino aus Pistoja (1490—1547) ist bereits als Ateliergenosse des Bartolommeo in San Marco genannt. Man führt jetzt als deren gemeinsame Arbeit, wobei auch *Albertinelli* noch mit in Betracht kommt, eine Anzahl Bilder an, die als Zeichen zwei in einander verschlungene Ringe mit einem Kreuz darin tragen. So mehrere h. Familien: im Pal. Corsini zu Florenz; eine andere in der Gal. Borghese, wo auch eine Anbetung des Kindes (Nr. 310), sämmtlich von 1511. — Der Verlobung der h. Catharina in der Akademie (Nr. 65) und der Pietà ebenda (Nr. 68, von 1519) liegen

Zeichnungen des Bartolommeo zu Grunde; theilweise auch wohl a noch dem Fresco der Kreuzigung in S. Spirito zu Siena (1514). Fra Paolino's geringe künstlerische Kraft zeigt sich gleich nach dem Tode seines Meisters und bekundet sich am stärksten in seinen b späten Bildern, von denen San Gimignano (in S. Agostino und mehreren Kirchen der Umgegend) und seine Heimathsstadt Pistoja c (namentlich in S. Domenico) eine grössere Zahl aufzuweisen haben.

Fra Bartolommeo's Mitschüler bei Cosimo Rosselli, sein unzertrennlicher Freund und zu wiederholten Malen sein Mitarbeiter (vor 1498, am „Jüngsten Gericht“ in den Uffizien, und 1509—15) war d *Mariotto Albertinelli* (1474—1515). Das geringere Talent von beiden, hält er sich ganz an die Kunstweise seines Freundes. Gleich sein erstes datirtes Bild, die in den beiden edlen Figuren wahrhaft mee lodisch abgeschlossene Heimsuchung in den Uffizien von 1503, ist sein allbekanntes Meisterwerk, dessen Predella unter Nr. 1259 aufgestellt ist. Etwa gleichzeitig malte er das schöne Rundbild im f Pal. Pitti, Madonna das Kind anbetend, dem ein Engel ein Kreuz hinreicht. Dann folgt das edle Altarfresco des Gekreuzigten, umg geben von den klagenden Angehörigen im Capitelsaal der Certosa h (1505); endlich drei Altargemälde in der Akademie, sämmtlich aus d. J. 1510: die thronende Madonna mit zwei knieenden und zwei stehenden Heiligen, worin er, wie in den andern Bildern, mit vollster Anstrengung auf die Constructionsweise seines Vorbildes eingeht; mit gutem Erfolge in der „Dreieinigkeit“, befangener, aber z. Th. mit dem schönen und edelen Ausdruck in der grossen Verkündigung. Eine andere Verkündigung ist aus dem Museum von S. Maria i Nuova jetzt in die Uffizien gekommen. Bartolommeo's kleinen k Tafeln der Uffizien schliesst sich ein Flügelaltärchen in der Sammlung Poldi zu Mailand eng an: die Madonna mit weiblichen Heiligen auf den Flügeln und der Verkündigung auf den Rückseiten. Ein Jugendwerk (datirt 1500), zeigt es in der miniaturartigen Durchbildung, in der leuchtenden emailartigen Färbung und in der Auffassung der Landschaft den auffälligsten Anschluss an ältere niederländische Meister, namentlich an Memling und H. van der Goes. l Aehnlich Maria, das Kind an sich schmiegend, im Seminar zu Venedig, leider sehr übermalt.

Neben Fra Bartolommeo behauptet *Andrea d'Agnolo* gen. *Andrea del Sarto* (1486—1531) sein eigenes Maass von Grösse. Ein wunderbarer Geist, nur einseitig begabt, aber einer der grössten Entdecker im Gebiet der Kunstmittel. Als Knabe schon in die Lehre eines ganz untergeordneten Malers gegeben, seit 1498 Gehilfe des Piero di Cosimo, hat Andrea sich mehr durch Studien nach der alten wie nach der neuen um ihn aufblühenden Kunst herangebildet.

Fra Bartolommeo wird für den Aufbau seiner Altarbilder das Vorbild, und Piero's und Bartolommeo's Färbung bildet die Grundlage seiner coloristischen Entwicklung, während sich seinen Gestalten ein grosser, aber etwas seelenloser Zug von Michelangelo her beimischt.

Es fehlt ihm im ganzen dasjenige Moment, das man die schöne Seele nennen möchte. Die Antriebe, die ihn beherrschen, sind wesentlich künstlerischer Natur. Seine rein coloristische Auffassung bedingt eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die höhere Schönheit, des Ausdruckes, das Sichabfinden mit einem herrschenden Typus, der namentlich seine Madonnen und seine Putten so kenntlich macht und selbst durch seine Charakterköpfe hindurch geht. Wo er zum Gegenstande passt, wirkt er erhaben; einem jugendlichen Johannes d. T. (Pal. Pitti, Nr. 265, von 1523, durch Restauration verdorben) [a] verleiht er z. B. jene strenge leidenschaftliche Schönheit, die für diese Gestalt wesentlich ist; ja bisweilen nimmt er eine hohe sinnliche Lieblichkeit an, wie z. B. bei den den Gabriel begleitenden Engeln in einer der beiden Verkündigungen im Pal. Pitti (Nr. 97, von 1511), die [b] spätere Darstellung (Nr. 126, von 1528) virtuos aber leer; auch giebt es einige Putten von ihm, die keinem von denjenigen Correggio's an Schönheit und Naivetät nachstehen, so z. B. in der herrlichen Madonna mit St. Franciscus und St. Johannes Ev., von 1517, in der Tribuna der Uffizien. Sie umklammern die Füsse der Madonna, [c] während das fröhliche Christuskind an ihrem Halse emporklettern will.

Dann ist Andrea wohl der grösste Colorist, den das Land südlich vom Appennin im 16. Jahrh. hervorgebracht hat. Er hat zuerst von allen Florentinern eine sichere, harmonische Scala, eine tiefe, oft leuchtende Durchsichtigkeit der Farben, einen wunderbaren Duft der Färbung erreicht; er hat auch zuerst der Farbe einen mitbestimmenden, ja hervorragenden Einfluss auf die Composition des Bildes gestattet. Als Farbencomponist ist Andrea so gewaltig wie Michelangelo in der Figurencomposition; und als solcher will er vor allem in seinen Schöpfungen gewürdigt sein. Seine Gewänder fallen nicht umsonst in so breiten Flächen. Man muss dabei zugestehen, dass sie von einer hinreissenden Schönheit des Wurfes und des Contours sind und als vollkommener Ausdruck des Lebens der Gestalten ganz absichtslos scheinen. In den seltenen Fällen, wo seine Bilder noch wohl erhalten sind, ist Licht und Farbe und Charakter in ihnen auf wunderbarste Weise in eins verschmolzen.

Im wesentlichen aber ist seine Composition ein ebenso strenger architektonischer Bau, als die des Fra Bartolommeo, dem er offenbar das Beste verdankte. Auch hier ist lauter durch die Contraste verdeckte Symmetrie. Da er aber die Seele des Frate nicht hatte, so bleibt — sieht man nur auf den geistigen Ausdruck — bisweilen das Gerüste unausgefüllt. In seiner prächtig gemalten Kreuzabnahme

a (Pal. Pitti Nr. 58, von 1524) sind die Motive, in Linien und Farben classisch, geistig fast null, ein unnützer Reichthum. Auch in der schönen Madonna mit den vier Heiligen (ebenda, Nr. 307, von 1524) contrastiren die ungenügenden Charaktere mit dem feierlichen Ganzen. b Am meisten geistiges Leben zeigt unter den Bildern des Pal. Pitti die Disputa della Trinità (Nr. 172, von 1517); eine eifrigere und zusammenhängendere „h. Conversation", als die der meisten Venezianer sind; zugleich ein Prachtbild ersten Ranges. Die grossen Assunten sind beide spät, gleichen sich und haben viel Conventionelles, aber auch noch grosse Schönheiten (Nr. 225 und besonders Nr. 191, unvollendet hinterlassen). — In den h. Familien fällt jene Seelenlosigkeit neben den hohen malerischen Vorzügen oft noch stärker auf. c Pal. Pitti besitzt auch hier fast die einzigen echten Werke in Italien; namentlich schön gruppirt und herrlich in Farbe ist Nr. 81; ähnlich die h. Familie von 1521 (Nr. 62). Echt ist auch, neben einer schönen Magdalena (Nr. 328), die Madonna (Nr. 334) in der d Galerie Borghese. Die Madonnen und h. Familien in Neapel, Turin u. s. w. sind dagegen sämmtlich Schulwiederholungen.

Seine malerisch und gross gehaltenen Bildnisse sind in den Uffizien wie im Pal. Pitti genügend vertreten: das schönste und wahr- e scheinlich sein eigenes Porträt in den Uffizien (Nr. 1147), wovon f im Pal. Pitti eine nicht ganz ebenbürtige, sehr schadhafte Wiederholung (Nr. 66); ebenda ein anderes schönes Männerbildniss (Nr. 184).

Als historischer Erzähler hat Andrea gleichfalls Unvergängliches geleistet. Die Fresken in der Vorhalle der Annunziata zeigen g zwar zum Theil dieselbe fast strenge architektonische Anordnung; in den drei ersten Bildern links, aus der Legende des h. Filippo Benizzi (vor 1510 vollendet), bildet sich die Gruppe coulissenartig ansteigend zur Pyramide; selbst das eigentlich Dramatische, bedeutend-Momentane kommt in einzelnen Darstellungen zu seinem Rechte, so in der Bestrafung der Spieler (2. Bild links). In der Armenspende (1. Bild links) u. a. ist durch diese Malereien die wonnigste Fülle neuer Lebensmotive verbreitet; man geniesst mit dem Maler das hohe Glück, schlichte Lebensäusserungen in der reinsten und vollkommensten Form, in edler Abwägung gegen einander, in weiter Räumlichkeit schön vertheilt anschauen zu können. Neu und bewunderungswürdig ist die Auffassung des Landschaftlichen, in der einzelne Darstellungen schon fast wie Staffage erscheinen. In verschiedenen dieser Bilder wird man, wie in der Gestalt des h. Filippo in der Bekleidung des Aussätzigen (letztes Bild links), eine der höchsten Schöpfungen der goldenen Zeit erkennen. Die Geburt Mariä (vorletztes Bild rechts) ist die letzte, in lauter Schönheit aufgehende Redaction dieses Gegenstandes; noch Dom. Ghirlandajo, offenbar Andrea's Vorbild, erscheint neben diesem wunderbaren Reichthum

einseitig und herb. — Ausser den Bildern der ältern Meister (*Baldovinetti's* Geburt Christi, letztes Bild links, und *Rosselli's* Einkleidung des h. Filippo, vorletztes Bild links) haben die Schüler Andrea's hier noch ihr Bestes geleistet. Ihm am nächsten kommt sein Freund und Werkstattsgenosse *Franciabigio* in der (durch seine eigenen Hammerschläge verstümmelten) Vermählung Mariä, einem Werke des emsigen und begeisterten Wetteifers. In *Pontormo's* Heimsuchung, die bei weitem sein Hauptwerk ist, steigert sich die Auffassung Andrea's und Bartolommeo's mit äusserstem Kraftaufwand zu einem neuen Ganzen. Nur Mariä Himmelfahrt, von *Rosso*, zeigt den Stil Andrea's im Zustande der Verwilderung.

Ausserdem hat Andrea in seiner späteren Zeit (1526—27) das einzige Abendmahl geschaffen, das dem Leonardo's wenigstens sich von Ferne nähern darf: dass grosse, theilweise vortrefflich erhaltene, theilweise sehr entstellte Frescobild im Refectorium des ehemaligen Klosters S. Salvi bei Florenz, wo auch einige tüchtige Heiligenfiguren seiner frühesten Zeit erhalten sind. (Zehn Minuten vor Porta della Croce, von der Strasse links seitab.) Der Moment ist der, dass Christus ein Stück Brod ergreift, um es in die Schüssel zu tauchen, während auch Judas, allein von allen, bereits ein Stück Brod in der Hand hält. Die Charaktere sind nobel, kräftig und aus dem Leben gegriffen, aber von der Hoheit derjenigen Leonardo's weit entfernt, bei dem Jeder eine ganze Gattung von Ausdruck gleichsam in der höchsten denkbaren Spitze darstellt. Auch hat Andrea der (allerdings ausserordentlich grossen) malerischen Wirkung zu Liebe seinen Leuten sehr verschiedene, zum Theil nichts weniger als ideale Gewänder gegeben; eine Abwechslung, deren schönen Erfolg das Auge empfinden kann, lange bevor es sie bemerkt. Unbeschreiblich lebendig ist hier, wie bei Leonardo, das Spiel der Hände, die allein schon ausdrücken, wie Christus den fragenden Johannes beruhigt, wie Petrus jammert, wie dem Judas zugesetzt wird. (Bestes Licht: Nachmittags.) — *Franciabigio* hat in demselben Gegenstande (Abendmahl im Refectorium von S. Giovanni della Calza in Florenz) den Meister bei weitem nicht erreicht.

Den Höhepunkt von Andrea's Colorit und Vortrag im Fresco bezeichnet ausser diesem Abendmahl auch die Madonna del Sacco, in einer Lunette des Kreuzgangs der Annunziata (um 1525).

Endlich aber giebt es eine Reihe einfarbiger Fresken, braun in braun, von seiner Hand in dem kleinen Hofe der Brüderschaft dello Scalzo (unweit S. Marco; Einlass durch einen der Custoden der Akademie). Der Gegenstand ist das Leben des Täufers. Mit Ausnahme einiger früher und zweier von *Franciabigio* ausgeführter sind sämmtliche Compositionen bei aller Unscheinbarkeit von den mächtigsten und freiesten Schöpfungen der reifen Zeit Andrea's.

a b c d e

(Seit 1515 arbeitete Andrea hier abwechselnd länger als ein Jahrzehnt.) Das ängstlich Architektonische der früheren Fresken in der Annunziata ist hier durch lauter Geist und Leben überwunden. Die Grenzen der Gattung, die alle feinere Physiognomik, allen Farbenreiz ausschloss, scheinen den Meister erst recht gereizt zu haben, sein Bestes zu geben. Unter den frühern ist die Taufe des Volkes durch Johannes die höhere (und höchste) Stufe der bekannten Freske Masaccio's; unter den spätern haben die Heimsuchung, die Enthauptung, sowie die Ueberbringung des Hauptes den Vorzug; unter den allegorischen Figuren die Caritas, die das Bild im Louvre weit übertrifft. (Eigenthümlich ist, dass Andrea hier mehrere Figuren von Albrecht Dürer in seine Compositionen aufnahm, so den zuhörenden Pharisäer auf der Predigt Johannis, eine sitzende Frau auf der Taufe des Volkes daneben u. a.) — Aus dieser Inspiration ist auch jene kleine geistvolle Predella mit den Geschichten von vier a Heiligen in der Akademie gemalt, wo sich auch das Altarbild dazu mit vier Heiligen befindet (1528). Die beiden Geschichten b Joseph's (Pal. Pitti), ursprünglich Theile eines Möbels und durch ihren landschaftlichen Reiz ausgezeichnet, geben einen Begriff von dem leichten Erzählungstalent Andrea's.

c Ausserhalb vor Florenz enthält der Dom von Pisa, namentlich im Chor, eine Anzahl prächtig gemalter Einzelfiguren von Heiligen d (von 1524). — In Poggio a Cajano (1521) ein lebensvolles Fresco, Cäsar den Tribut empfangend, von Allori sehr unvortheilhaft vollendet.

Dem Andrea schliesst sich sein Freund Francesco di Cristofano, gen. *Francia Bigio* (1482—1525), eng an, jedoch erst in seiner spätern Zeit. Schüler des Albertinelli gleichzeitig mit Bugiardini, verleugnet er den Einfluss des ersteren nie ganz und kommt auch seinem Mitschüler zuweilen so nahe, dass er mit ihm verwechselt wird. Noch in der Art des Albertinelli ist die schöne Verkündigung in der e Galerie zu Turin. — Etwa gleichzeitig, die thronende Madonna f zwischen Hiob und Johannes d. T. in den Uffizien (Nr. 1264), unangenehm componirt und düster. Sein Tempel des Hercules ebenda (Nr. 1223) ist bei kräftiger Färbung auch interessant durch Dürer g entlehnte Gestalten. In der Gal. Borghese (Nr. 324) eine stehende Venus noch hart und fast monochrom.

Die volle Bedeutung des Künstlers liegt in seinen Bildnissen, die gelegentlich unter den Namen Rafael oder Francia gehen. Leider besitzt Italien nur noch eins davon, vielleicht sein eigenes Bildniss, h im Pal. Pitti (Nr. 43, von 1514), das durch die liebenswürdige Ruhe des Ausdrucks und den seelenvollen Blick, das feine Helldunkel der tiefen, in einem fast schwärzlichen Tone gestimmten Färbung wenigstens einen Begriff seiner eigenthümlichen Auffassungsweise der Por-

träts giebt. — Seine Verleumdung des Apelles, ebenda (Nr. 427), giebt dagegen keinen günstigen Begriff von ihm. Neuerdings sind ihm in der Gal. Borghese eine Vermählung der h. Catharina (Nr. 177, eher Bugiardini), in der Gal. von Bologna eine Mad. unter Pontormo's Namen, sowie in den Uffizien die Rid. Ghirlandajo benannte Madonna (Nr. 1244), zwei Madonnen im Gang (Nr. 35 und 37), zwei Cassoni unter Pontormo's Namen (1249 und 1282; Piero di Cosimo nahe) und vor allem die Madonna del Pozzo in der Tribuna zugeschrieben. — Ueber seine Thätigkeit als Frescomaler in der Annunziata und im Scalzo in Gemeinschaft mit A. del Sarto ist oben schon die Rede gewesen. Gegenüber den ernsten, schönen Gestalten und der kräftigen Färbung auf seinem Sposalizio in der Annunziata (1513) macht sich in seiner Mitarbeit am Scalzo, in den wohl gleichfalls späten beiden Darstellungen des Abendmahles im Refectorium der Chiesa della Calza (bei Porta Romana) und im jetzigen Liceo Militare, wie in verschiedenen anderen Fresken am letzteren Orte und in Poggio a Cajano eine decorative und flüchtige Nachahmung seines Freundes und Mitarbeiters Andrea geltend.

Giuliano Bugiardini (1475—1554), mit seinem intimen Freunde Michelangelo zusammen bei Ghirlandajo in der Lehre, später gleichzeitig mit Franciabigio Schüler des Albertinelli, zeigt sich als Künstler von schwankender Receptivität. — Seine Figuren sind kurz und zuweilen selbst plump gestaltet; in der Färbung ist er leicht zu verschwommen; dramatisches Leben lässt er meist vermissen. An D. Ghirlandajo schliesst er sich in der Geburt Christi (Sacristei von S. Croce) an und in der schönen säugenden Madonna (Uffizien, Nr. 213) nähert er sich der Malweise Leonardo's, dessen Einfluss auch eine zweite Madonna ebendort (Nr. 3451) zeigt. Von ihm in der Turiner Galerie eine h. Familie, in der Pinakothek zu Bologna eine Verlobung der h. Catharina (Nr. 26), ein Johannes d. T. (Nr. 27) und eine Madonna. Eine andere Einzelgestalt des Täufers in S. M. delle Grazie zu Mailand. Mehrere Madonnen im Pal. Colonna, Gal. Borghese und a. a. O., meist unter fremden Namen. Endlich verrückte ihm Michelangelo das Concept. Die berüchtigte Marter der h. Catharina in S. M. Novella (Kap. Ruccellai; Zeichnung dazu von *Michelangelo* im Museo Nazionale zu Rom) ist die Marter des gewissenhaften Künstlers selber und ein lehrreiches Denkmal der Gährung, in die der Meister des Weltgerichts gewisse Gemüther versetzte. Man ahnt die ganze Qual der Motivjägerei. — Nach Färbung und Behandlung steht dem Bugiardini das schöne, leider sehr schadhafte Jünglingsporträt in den Uffizien (Nr. 32) nahe.

Was von Bugiardini gilt, gilt noch mehr von dem Schüler L. di

Credi's, von *Giov. Ant. Sogliani* (1492—1544). In seinem besten Bilde, a in S. Lorenzo (von 1521), das die des Martyriums harrenden Apostel darstellt, zeigt sich namentlich der Einfluss des Andrea b del Sarto. — Die in der Akademie befindliche thronende Madonna mit Tobias, dem Engel und Augustinus, steht wie gewöhnlich in der Glätte der Behandlung und dem röthlichen Colorit dem Credi c nahe; — in den Uffizien: Madonna in einer Landschaft (Nr. 166); — d in der Sacristei von S. Jacopo eine Dreieinigkeit mit Heiligen, die e z. Th. noch ganz edel sind. — In S. Marco das Wunder des h. Do- f minicus, von 1536; im Dom zu Pisa verschiedene Altartafeln von ihm.

Zu diesen Meistern aus früherer florentinischer Schule, die sich in dieser Zeit ausmalen, gehört vor allem auch *Ridolfo Ghirlandajo* (1483—1561), der Schüler seines Vaters Domenico. Seiner Jugendzeit entstammen noch einzelne tüchtige Bilder, die den Einfluss Leonardo's verrathen. Das Hauptwerk darunter ist der Altar im g Conv. della Quiete bei Florenz (um 1505), die Verlobung der h. Catharina nebst verschiedenen Heiligen darstellend. Aehnlich die Heiligenfiguren ebenda (früher, wie das Hauptbild, in S. Jacopo di Ripoli), von guter Farbenwirkung und vornehmer Haltung. Die Uebereinstimmung mit diesem beglaubigten Altarwerke hat auch der Vermuthung Raum gegeben, Ridolfo sei der Urheber des bekannten h „Goldschmieds“ im Pal. Pitti (Nr. 207; vgl. S. 756 Anm.), der früher als Leonardo galt. Ein anderes Bildniss aus dieser Zeit, das Ridolfo näher steht, ist das bald Credi, bald Leonardo zugeschriebene i Greisenporträt im Pal. Torregiani; in der Entfernung noch von lebensvoller Wirkung, in der Nähe aber unerfreulich durch seine decorative Behandlung. Das wenig spätere treffliche Bildniss einer k jungen Frau von 1509 im Pal. Pitti (Nr. 244), eine Mischung der Traditionen des Domenico Ghirlandajo mit dem Einfluss von Ra- l fael's florentinischen Porträts, erscheint als Ridolfo's besonders gute m Arbeit. — Urkundlich die flüchtige Gürtelspende in der Pieve zu n Prato. — Die Uffizien besitzen eine Reihe der verschiedenartigsten Bilder, in denen in mehr oder weniger störender Weise flüchtige Nachahmung der genannten Künstler rein oder gemischt zur Geltung kommen, selbst in seinen früher sehr bewunderten Darstellungen aus dem Leben des h. Zenobius (Nr. 1275 und 1277). o — Die Fresken in der Kapelle des Pal. Vecchio (Verkündigung, einzelne Apostel- und Prophetengestalten) sind durch moderne Uebermalung werthlos geworden. Anderes ist geradezu Manier. So das p von Ridolfo und seinem Oheim *Davide* gemalte Bild in S. Felice (links), eine Madonna del Popolo. — Von *Michele di Ridolfo* u. a. q in der Akademie das Bild der zehntausend Märtyrer, ein blosses flüchtiges Actstudium.

Ein sehr unselbständiger Nachahmer des Frate (wie des Rafael)

ist *Lionardo da Pistoja*, von dem im Dom von Volterra eine a grosse thronende Madonna mit Heiligen (von 1516), sowie einige kleinere Madonnenbilder in den beiden Galerien Mansi zu Lucca. b

Francesco Ubertini gen. *Bacchiacca* (geb. um 1490, † 1557), zuerst in der Werkstatt des Perugino (wahrscheinlich während dessen Aufenthalts in Florenz nach 1502), dann durch Franciabigio weitergebildet, erscheint in seinen seltenen Gemälden am meisten von Andrea del Sarto abhängig. Charakteristisch ist für ihn seine Vorliebe für fremde, ältere Kostüme, wie der kühle bläuliche und etwas flaue Ton. So in der tüchtigen frühen Predella des Altarbildes von Sogliani in S. Lorenzo, jetzt in den Uffizien (Nr. 1296), c wo (im Gange) auch eine kleine Kreuzabnahme der spätern Zeit (Nr. 55 bis). Aehnlich das gleiche Motiv im Seminar zu Venedig. d Figurenreiche Truhenbilder beim Princ. Giovanelli ebenda, e Moses Wasser aus dem Felsen schlagend, Dr. Frizzoni, Mailand, f Adam und Eva, und in der Gal. Borghese, Geschichte Joseph's. g

Als eigentliche Schüler des Andrea del Sarto sind hier Pontormo und Puligo zu nennen. *Jacopo da Pontormo* (1494—1557) ist überhaupt nur um seiner Bildnisse willen geschätzt (Pal. Pitti: der sog. h Ippolito Medici (jetzt als Guidobaldo II. bestimmt und als Jugendwerk dem *Bronzino* zugeschrieben); Uffizien: Cosimo der Alte, nach i einem Profilbild des 15. Jahrh. nicht übel neu redigirt; Gal. Bor- k ghese zwei männliche Bildnisse Nr. 74 und 408; seine übrigen Arbeiten sind je früher, um so besser wenigstens gemalt (Uffizien: Leda l mit den vier Kindern in einer Landschaft; — Cap. de' Pittori bei m der Annunziata: Fresco einer Madonna mit Heiligen, noch ganz in der Art des Meisters; — grosse Kreuzabnahme im Dom zu Vol- n terra). — Die spätern Werke erscheinen durch unberechtigten Aufwand wirklich oder vermeintlich schöner Formen schon manierirt (S. Felicita in Florenz, 1. Kap. rechts: Kreuzabnahme; — Pal. o Pitti: die vierzig Märtyrer (Nr. 182); Anbetung der Könige (Nr. 379). p

Domenico Puligo (1475—1527) verfing sich in die Farben- und Lichtwirkungen Andrea's; seine Formen wurden darob unbestimmt, sein Vortrag verblasen. (Pal. Pitti: h. Familie, säugende Madonna; q — Pal. Corsini in Florenz: Mehreres). r

Von Andrea ist auch *Rosso de' Rossi* (*Rosso Fiorentino,* † 1541 in Frankreich) abhängig. Er zeigt schon ganz besonders früh den Weg, den die Entartung einschlagen würde. Die Formen Andrea's sind bei ihm ins Liederliche aufgelockert, um widerstandslos einer Composition durchaus nur nach grossen Farben- und Lichtmassen zu dienen. (Pal. Pitti: grosse Madonna mit Heiligen: — S. Lorenzo, s 2. Altar rechts, Vermählung der Maria u. a. m.)

Angelo Bronzino (1502—72), Schüler des Pontormo, wird als Historienmaler an keiner andern Stelle als bei den Manieristen unter-

zubringen sein. Als Bildnissmaler aber steht er in der bedeutenden und freien Auffassung keinem Zeitgenossen nach, auch den Venezianern nicht. Hier glückt es ihm als Maler das wiederzugeben, was der ihm als Vorbild vorschwebende Michelangelo in seinen Porträtstatuen auszudrücken bemüht war; und zwar, trotz des unmittelbaren Anschlusses an diesen, ohne jede Einbusse an der Wiedergabe der
a Individualität und der malerischen Wirkung. Im Pal. Doria in Rom
b treffliches Porträt des Gianettino Doria; in der Galleria Nazionale (aus der Gal. Sciarra) das grossartige Bildniss eines Colonna in voller
c Prachtrüstung (1543); — im Museum von Neapel: die beiden Geo-
d meter; — im Pal. Pitti (Nr. 434): der Ingenieur, grossartig im Geist
e eines Sebastian del Piombo; — in den Uffizien: ein Jüngling mit einem Brief; der junge Bildhauer; die Herzogin Eleonora mit ihrem Sohn; ein rothbärtiger March. Panciatichi in einer Halle und seine Gemahlin (Tribuna), — sämmtlich so gemalt, als wären sie nur dem bedeutenden Charakter zu Liebe dargestellt; dabei meist von kräftigem bräunlichen Ton, der erst in der spätern Zeit einer kühlen und selbst kalten Färbung bei gar zu glatter Ausführung weicht. — Fast alle anderen Bildnisse, die in Italien unter seinem Namen gehen, sind Copien oder Schulgut, im günstigsten Falle von seinem Neffen *Alessandro Allori* (s. diesen).



Michelangelo Buonarroti (1475—1564), der Mensch des Schicksals für die Baukunst und für die Sculptur, ist es auch für die Malerei. Er hat sich selber vorzugsweise als Bildhauer betrachtet (S. 534); in einem seiner Sonette sagt er bei Anlass der Deckenmalerei in der Sistina: „essendo . . . io non pittore". Allein für den Ausdruck jener idealen Welt, die er in sich trug, gewährte die Malerei doch so ungleich vielseitigere Mittel als die Sculptur, dass er sie nicht entbehren konnte. Gegenwärtig verhält es sich wohl im allgemeinen so, dass wer ihm von Seiten der Sculptur entfremdet ist, von Seiten der Malerei immer wieder den Zugang zu ihm sucht und findet.

Wie er die Formen bildete und was er damit im ganzen wollte, ist oben bei Anlass der Sculptur angedeutet worden. Für die Malerei kommen noch besondere Gesichtspunkte in Betracht. Michelangelo lernte zwar in der Schule Ghirlandajo's die Handgriffe, ist aber in seiner Auffassung ohne alle Präcedentien. Es lag ihm ganz ferne, auf irgend eine bisherige Andacht, einen bisherigen kirchlichen Typus, auf die Empfindungsweise irgend eines anderen Menschen einzugehen oder sich dadurch für gebunden zu erachten. Das grosse Capital der kirchlichen Kunstbräuche des Mittelalters existirt für ihn nicht. Er bildet den Menschen neu, mit hoher physischer Gewaltigkeit, die an sich schon dämonisch wirkt, und schafft aus diesen Gestalten eine neue

irdische und olympische Welt. Sie äussern und bewegen sich als eine von allem Frühern verschiedene Generation. Was bei den Malern des 15. Jahrh. Charakteristik heisst, findet bei ihnen schon deshalb keine Stelle, weil sie als ganzes Geschlecht, als Volk auftreten; wo aber das Persönliche verlangt wird, ist es ein ideal geschaffenes, eine übermenschliche Macht. Auch die Schönheit des menschlichen Leibes und Angesichtes kommt nur im Gewande jener Gewaltigkeit zum Vorschein; es liegt dem Meister mehr daran, dass seine Gestalten der höchsten Lebensäusserungen fähig, als dass sie reizend seien.

Wenn man weit aus dem Bereiche dieser Werke entfernt ist und Athem geschöpft hat, so kann man sich auch gestehen, was ihnen fehlt, und weshalb man nicht mit und unter ihnen leben könnte. Ganz grosse Sphären des Daseins, die der höchsten künstlerischen Verklärung fähig sind, blieben Michelangelo verschlossen. Alle die schönsten Regungen der Seele (statt sie aufzuzählen, genügt ein Hinweis auf Rafael) hat er bei Seite gelassen; von all dem, was uns das Leben theuer macht, kommt in seinen Werken wenig vor. Zugleich giebt die Formenbildung, die für ihn die ideale ist, nicht sowohl eine ins Erhabene und Schöne vereinfachte Natur, als vielmehr eine nach gewissen Seiten hin materiell gesteigerte. Keine noch so hohe Bezeichnung, kein Ausdruck der Macht kann es vergessen machen, dass gewisse Schulterbreiten, Halslängen und andere Bildungen willkürlich und im einzelnen Falle monströs sind. Angesichts der Werke selbst wird man allerdings immer geneigt sein, dem Michelangelo ein eigenes Recht und Gesetz neben dem aller übrigen Kunst zuzugestehen. Die Grösse seiner Gedanken und Gedankenreihen, die freie Schöpferkraft, mit der er alle denkbaren Motive des äussern Lebens ins Dasein ruft, machen das Wort Ariost's erklärlich: Michel, più che mortale, angel divino.

Von seinem ersten grossen Werke, jenem im Wetteifer mit Leonardo geschaffenen Carton für den Palazzo Vecchio (ebenfalls eine Episode aus dem Kriege mit Pisa) sind nur dürftige Erinnerungen auf unsere Zeit gekommen. Bandinelli hat ihn aus Neid zerschnitten.

In der Blüthe seiner Jahre unternahm Michelangelo die Ausmalung des Gewölbes der sixtinischen Kapelle im Vatican (bestes Licht: 10—12 Uhr), begonnen im Mai 1508 und, mit einer Unterbrechung von wenigen Monaten (1510), vollendet im October 1512. Schon seiner Ausdehnung nach die Arbeit eines Riesen, ganz eigenhändig ausgeführt! Die Aufgabe bestand in lauter Scenen und Gestalten des alten Testamentes, mit wesentlichem Bezug auf dessen Verheissung. Er stufte diesen Inhalt vierfach ab: in Geschichten, — in einzelne historische Gestalten, — in ruhende Gruppen und in architektonisch belebende Figuren. Die Geschichten, die ein Dasein in einem perspectivisch bestimmten, nicht bloss idealen Raum ver-

a

langen, vertheilte er an die mittlere Fläche des Gewölbes. (Eine Ausnahme machen die vier auf sphärische, dreiseitige Flächen gemalten Eckbilder der Kapelle, welche die wunderbaren Rettungen des Volkes Israel darstellen: die Geschichten der ehernen Schlange, des Goliath, der Judith und der Esther. So wunderbar aber das Einzelne, zumal in der Scene des Judith, gedacht und gemalt sein mag, so findet sich doch das Auge an diesen Stellen schwer in das Historisch-Räumliche hinein.) — Die Propheten und Sibyllen mit den sie begleitenden Genien erhielten ihre Stelle an den sich abwärts rundenden Theilen des Gewölbes; — die Gruppen der Vorfahren Christi theils an den Gewölbekappen über den Fenstern, theils in den Lunetten, welche die Fenster umgeben. Diese Theile sind sämmtlich nach einem idealen Raumgefühl componirt. — Diejenigen Figuren endlich, welche schon sehr passend „die belebten, persönlich gewordenen Kräfte der Architektur“ genannt worden sind, liess er durch den ganzen Organismus hin immer so und immer da auftreten, wie und wo sie nöthig waren. Unter den Propheten und Sibyllen sind es derbe Kindergestalten in Naturfarbe, welche die Inschrifttafeln hoch in den Händen tragen oder sie mit dem Haupte stützen. An beiden Seitenpfosten der Throne der Propheten und Sibyllen sieht man je zwei nackte Kinder, Knabe und Mädchen, in Steinfarbe, welche die Sculptur nachahmt. Ueber den Gewölbekappen oberhalb der Fenster nehmen liegende und lehnende athletische Figuren in Bronzefarbe die Bogenfüllung ein. Letztere sind je zu zweien fast symmetrisch angeordnet, überhaupt am strengsten architektonisch gedacht. Zuletzt, wo von beiden Seiten die colossalen Gesimse sich nähern und Raum lassen für die Reihe der Mittelbilder, sitzen auf Postamenten nackte männliche Figuren in natürlicher Farbe: je zwei halten die Bänder, an denen das zwischen ihnen befindliche Medaillon von Erzfarbe mit Reliefs befestigt ist; einige tragen auch reiche Laub- und Fruchtgewinde. Ihre Stellungen sind die freiesten und leichtesten; sie tragen nichts, weil es dort nach der idealen Rechnung nichts mehr zu tragen giebt, weil überhaupt die architektonischen Kräfte nicht schlechtweg versinnlicht, sondern poetisch symbolisirt werden sollten (Karyatiden oder Atlanten, Kopf gegen Kopf gestemmt, wäre z. B. eine Versinnlichung gewesen). Diese sitzenden Gestalten, isolirt betrachtet, sind von einer solchen Herrlichkeit, dass man sie für die Lieblingsarbeit des Meisters in diesem Raum zu halten versucht ist. Aber ein Blick auf das Uebrige zeigt, dass sie doch nur zum Gerüste gehören.

In vier grössern und fünf kleinern viereckigen Feldern, der Mitte des Gewölbes entlang, sind die Geschichten der Genesis dargestellt. Zuerst unter allen Künstlern fasste Michelangelo die Schöpfung nicht als ein blosses Wort mit der Geberde des Segens, sondern als Bewegung. So allein ergaben sich für die einzelnen Schöpfungsakte

lauter neue Motive. In erhabenem Fluge schwebt die gewaltige Gestalt dahin, begleitet von Genien, die derselbe Mantel mit umwallt; — so rasch, dass ein und dasselbe Bild zwei Schöpfungsakte (für Sonne und Mond und für die Pflanzen) vereinigen darf. Aber der höchste Augenblick der Schöpfung (und der höchste Michelangelo's) ist die Belebung Adams. Von einer Heerschaar jener göttlichen Einzelkräfte, tragenden und getragenen, umschwebt, nähert sich der Allmächtige der Erde und lässt aus seinem Zeigefinger den Funken seines Lebens in den Zeigefinger des schon halb belebten ersten Menschen hineinströmen. Es giebt im ganzen Bereiche der Kunst kein Beispiel mehr von so genialer Uebertragung des Uebersinnlichen in einen völlig klaren und sprechenden sinnlichen Moment. Auch die Gestalt des Adam ist das würdigste Urbild der Menschheit.

Die ganze spätere Kunst hat sich von dieser Auffassung Gottes des Vaters beherrscht gefühlt, ohne sie doch erreichen zu können. Am tiefsten ist Rafael (erste Bilder der Loggien) darauf eingegangen.

Die nun folgenden Scenen aus dem Leben der ersten Menschen erscheinen um so gewaltiger, je einfacher sie die uranfängliche Existenz darstellen. „Sündenfall und Strafe“ sind mit ergreifender Gleichzeitigkeit auf einem Bilde vereinigt; die Eva im Sündenfall zeigt, welche unendliche Schönheit dem Meister zu Gebote stand. Als Composition von wenigen Figuren steht „Noah's Trunkenheit“ auf der Höhe alles Erreichbaren. Die „Sündfluth“ contrastirt zwar nicht glücklich mit dem Maassstab der übrigen Bilder, ist aber reich an den wunderwürdigsten Einzelmotiven.

Die Propheten und Sibyllen, die grössten Gestalten dieses Raumes, erfordern ein längeres Studium. Sie sind keineswegs alle mit der hohen Unbefangenheit gedacht, die aus einigen darunter so überwältigend spricht. Die Aufgabe zwar: zwölf Wesen durch den Ausdruck höherer Inspiration über Zeit und Welt in das Uebermenschliche emporzuheben. Die Gewaltigkeit ihrer Bildung allein genügte nicht; es bedurfte abwechselnder Momente der höchsten geistigen und zugleich äusserlich sichtbaren Art. Vielleicht überstieg dieses die Kräfte der Kunst (v. Giov. Pisano, S. 387 e). Die je zwei Genien, die jeder Gestalt beigegeben sind, stellen nicht etwa die Quelle und Anregung der Inspiration vor, sondern Diener und Begleiter; sie sollen durch ihre Gegenwart die Gestalt heben, als eine überirdische bezeichnen; durchgehends sind sie in Abhängigkeit von ihr geschildert. — Von unvergleichlicher Herrlichkeit ist der gramverzehrte Jeremias; oder Joël, den beim Lesen die stärkste innere Erregung ergreift; der wie vom Traum erweckte Jesajas; Jonas mit dem Ausdruck eines wiedergewonnenen mächtigen Lebens; die Sibylla Delphica, die schon die Erfüllung ihrer Weissagung vor sich zu sehen scheint — von allen Gestalten des Meisters diejenige, welche Gewaltigkeit und

Schönheit im höchsten Verein offenbart. — Abgesehen von der innern Bedeutung, ist durchgängig genau auf die Gewänder zu achten, die von der idealen Aposteltracht durch eine absichtliche (orientalische) Nuance unterschieden, überaus schön geschwungen und gelegt und im vollkommensten Einklang mit Stellung und Bewegung sind, so dass jede Falte ihre (vielleicht hier und da zu bewusst berechnete?) Causalität hat. — (Gewisse dumpfe Töne der Carnation waren Michelangelo eigen und finden sich auf seinen wenigen Tafelbildern, wovon unten, wieder.)

Von den Vorfahren Christi zeigen die in den Lunetten die leichteste Meisterschaft in monumentaler Behandlung des ungünstigsten Raumes. Geschichtslos, wie die meisten darunter sind, existiren sie bloss in Beziehung auf ihren göttlichen Abkömmling und zeigen deshalb den Ausdruck des ruhigen, gesammelten Harrens. Schon hier kommen einige wunderbar schöne, einfache Familienscenen vor. — In diesem Betracht sind aber einzelne Darstellungen in den dreieckigen Gewölbekappen vielleicht noch ausserordentlicher; ja es findet sich unter diesen auf der Erde sitzenden Eltern mit Kindern mehr als Ein Motiv des höchsten Ranges, obwohl der Ausdruck nirgends die Innigkeit oder sonst irgend einen activen Affect erreicht.

Dieses ist die Stiftung Papst Julius' II. Mit Anspornen und Nachgeben, mit Streit und Güte erhielt er, was vielleicht kein Anderer von Michelangelo erhalten hätte. Sein Andenken ist in der Kunst ein hochgesegnetes. Erst viel später (1534—41), unter Papst Paul III., malte Michelangelo an der Hinterwand der Kapelle das a jüngste Gericht.

Der grosse Hauptfehler dieser gewaltigen Schöpfung, die schon durch die schlechte Erhaltung ungünstig wirkt, kam tief aus Michelangelo's Wesen hervor. Da er längst gebrochen hatte mit allem, was kirchlicher Typus, was religiöser Gemüthsanklang heisst, da er den Menschen — gleichviel welchen — immer und durchgängig mit erhöhter physischer Macht bildete, zu deren Aeusserung die Nacktheit wesentlich gehört, so existirt gar kein kenntlicher Unterschied zwischen Heiligen, Seligen und Verdammten. Die Bildungen der obern Gruppen sind nicht idealer, ihre Bewegungen nicht edler als die unten. Umsonst sucht man nach jener ruhigen Glorie von Engeln, Aposteln und Heiligen, die in andern Bildern dieses Inhaltes schon durch ihr blosses symmetrisches Dasein die Hauptgestalt, den Richter, so sehr heben, vollends aber bei Orcagna und Fiesole mit ihrem wunderbaren Seelenausdruck einen geistigen Nimbus um ihn ausmachen. Nackte Gestalten, wie Michelangelo sie wollte, können einer solchen Stimmung gar nicht als Träger dienen; sie verlangen Gestus, Bewegung und eine ganz andere Abstufung von Motiven. Auf die letztern hatte es der Meister eigentlich ab-

gesehen. Es sind zwar in dem Werke viele und sehr grosse poetische Gedanken; von den beiden oberen Engelgruppen mit den Marterwerkzeugen ist diejenige links herrlich in ihrem Heranstürmen; in den emporschwebenden Geretteten ringt sich das Leben wunderbar vom Tode los; die schwebenden Verdammten sind in zwei Gruppen dargestellt, wovon die eine, durch kämpfende Engel mit Gewalt zurückgedrängt, durch Teufel abwärts gerissen, eine ganz grossartig dämonische Scene bildet, die andere aber jene Gestalt des tiefsten Jammers darstellt, die von zwei sich anklammernden bösen Geistern wie von einem Schwergewicht hinuntergezogen wird. Die untere Scene rechts, wo ein Dämon mit erhobenem Ruder die armen Seelen aus der Barke jagt, und wie sie von den Dienern der Hölle im Emfang genommen werden, ist mit grandioser Kühnheit aus dem Unbestimmten in einen bestimmten sinnlichen Vorgang übertragen u. s. w. — Allein so bedeutend dieser poetische Gehalt sich bei näherer Betrachtung herausstellt, so sind doch wohl die malerischen Gedanken im ganzen eher das Bestimmende gewesen. Michelangelo schwelgt in dem prometheischen Glück, alle Möglichkeiten der Bewegung, Stellung, Verkürzung, Gruppirung der reinen menschlichen Gestalt in die Wirklichkeit rufen zu können. Das jüngste Gericht war die einzige Scene, die hiefür eine absolute Freiheit gewährte vermöge des Schwebens. Vom malerischen Gesichtspunkt aus ist denn auch sein Werk einer ewigen Bewunderung sicher. Es wäre unnütz, die Motive einzeln aufzählen zu wollen; kein Theil der ganzen grossen Composition ist in dieser Beziehung vernachlässigt; überall darf man nach dem Warum? und Wie? der Stellung und Bewegung fragen, und man wird Antwort erhalten.

Wenn nun zumal die Gruppe um den Richter mit ihrem Vorzeigen der Marterinstrumente, mit ihrem brutalen Ruf um Vergeltung einigen Widerwillen erwecken mag; wenn der Weltrichter auch nur eine Figur ist wie alle andern, und zwar gerade eine der befangensten: — immer noch bleibt das Ganze einzig auf Erden[1]. —

Die beiden grossen Wandgemälde in der nahen Capp. Paolina, a Pauli Bekehrung und die Kreuzigung des Petrus, aus der späteren Zeit Michelangelo's (1542 — etwa 1550), sind durch einen Brand entstellt und so schlecht beleuchtet (vielleicht am erträglichsten Nachmittags?), dass man sie besser aus den Stichen kennen lernt. In dem erstern ist die Geberde des oben erscheinenden Christus von einer zwingenden Gewalt, der gestürzte Paulus eines der trefflichsten Motive des Meisters; aber das Ganze leidet schon sehr an einer Willkür, die selbst bei Michelangelo als Manier bezeichnet werden muss.

1) Für den Zustand des Werkes vor der Uebermalung, die Daniele da Volterra auf Paul's IV. Befehl unternahm, ist eine Copie des *Marcello Venusti* im Museum * von Neapel trotz auffallender Freiheiten die wichtigste Urkunde.

Von Staffeleibildern giebt es bekanntlich von seiner Hand in Italien nur noch das frühe Rundbild der h. Familie in der Tribuna der Uffizien[1]). Die Schwierigkeit (die an der Erde sitzende Maria hebt das Kind vom Schoos des hinter ihr sitzenden Joseph) bekundet sich zu deutlich als eine gesuchte; mit einer Gesinnung dieser Art soll man überhaupt keine heiligen Familien malen. Der Hintergrund ist, wie bei Luca Signorelli, mit Actfiguren ohne nähere Beziehung bevölkert. Der kleine Johannes läuft an der steinernen Brustwehr mit einer spöttischen Miene vorbei. Aber trotz allem ist das Bild bewunderungswürdig in der Composition in das Rund hinein, in der Lösung der schwierigsten Zeichnung und der leichten, flüssigen Behandlung der kalten Färbung.

Im Museo Buonarroti zu Florenz ist eine grosse Anzahl von Zeichnungen[2]) ausgestellt, unter denen die einer säugenden Madonna besonders schön ist; — ein früherer Entwurf des Weltgerichtes und verschiedene Studien dazu —; ein vielleicht von Michelangelo begonnenes grosses Bild der h. Familie, das er aber den vielen Verzeichnungen und Rohheiten zufolge schwerlich selbst ausgemalt haben kann. — In der Brera zu Mailand (Nr. 266) die ehemals in Rafael's Besitz befindliche (und ihm selber wegen der von seiner Hand herrührenden Unterschrift „Michelle angelo bonarota“ beigelegte) Tuschzeichnung des sogenannten Götterschiessens, il Bersaglio de' Dei, eine alte Copie der köstlichen Röthelzeichnung in Windsor; nackte Gestalten, aus der Luft niedersausend, zielen mit höchster Leidenschaft nach einer mit einem Schilde gegen ihre Pfeile geschützten Herme, indess Amor auf der Seite schlummert — eine Verbildlichung von Lucian's Fabel im Nigrinus, dass die Menschen wie Bogenschützen mit ihren Pfeilen auf das Gemüth schiessen; eine herrliche Gruppe aus bereits knieenden, laufenden und noch schwebenden Figuren zu einem unvergleichlichen Ganzen gebildet. Diese Zeichnung wiederholt eines der Frescobilder, die aus der sog. Villa di Raffaello in die Gal. Borghese übergegangen sind.

Andere Compositionen existiren nur in Ausführungen von der Hand der Schüler. — Ich bezweifle, dass das Bild der drei Parzen im Pal. Pitti unbedingt in diese Kategorie gehört; Michelangelo hätte einen solchen Gegenstand gewaltiger aufgefasst; (neuerdings für *Pontormo* in Anspruch genommen). — Mehrmals kommt eine h. Familie von besonders feierlicher Intention vor; Maria auf einer Art von Thron sitzend, legt eben das Buch weg und sieht auf das fest schlafende,

1) In der National-Gallery zu London befinden sich zwei echte Tafelbilder aus früher Zeit: die Madonna mit dem Kinde und vier Engeln (unvollendet) und eine ebenfalls unvollendete Grablegung.

2) Michelangelo's Zeichnungen sind namentlich im Auslande zu suchen, in den Sammlungen zu Oxford, Windsor, im British Museum, im Louvre u. s. f.

grandios auf ihrem Knie liegende Kind; von hinten schauen Joseph und der kleine Johannes lauschend herüber. — In der Sacristei des Laterans: eine Verkündigung, von *Marcello Venusti* ausgeführt (Replik in S. Caterina ai Funari). — Christus am Oelberg, nicht eben glücklich in zwei Momente geschieden, u. a. im Pal. Doria zu Rom. — Von der Pietà und dem Crucifixus weiss ich kein Exemplar in italienischen Sammlungen anzugeben, ebenso wenig von den berühmtesten seiner mythologischen Compositionen: Ganymed und Leda (Copie von Bronzino [?] im Magazin der National-Gallery zu London, eine andere im Museo Correr). Im Museum zu Neapel ein Carton mit Badenden, dem Michelangelo sehr nahe stehend[1]).

a b c

Einen höhern Rang nehmen natürlich solche Bilder ein, die unter Michelangelo's Augen ausgeführt wurden, hauptsächlich durch *Sebastiano del Piombo*. Doch dürfen wir wohl kaum für eine einzige Composition dieses Meisters (s. unten), der lange in engster Beziehung zu Michelangelo stand, bis sich dieser wegen des Wandbewurfs für das jüngste Gericht der Sistina mit ihm überwarf, einen Carton Michelangelo's annehmen. Dieser stand Sebastiano nur mit Rath und That zur Seite und hat gelegentlich die eine oder andere Figur oder selbst die Skizze für eine Composition entworfen, so namentlich für die Geisselung Christi in S. Pietro in Montorio (oder für das Bild im Museo Civico zu Viterbo?). — Bei der Kreuzabnahme des *Daniele da Volterra* in Trinità de' Monti (1. Kap. links) wird immer der Gedanke erwachen, dass Michelangelo das Beste daran erfunden habe, indem alle übrigen Werke des Daniele (mit einziger Ausnahme des Kindermords in der Tribuna der Uffizien) erstaunlich weit hinter diesem zurückstehen. Gar zu wunderbar schön ist das Heruntersinken des Leichnams, um den die auf den Leitern Stehenden gleichsam eine Aureola bilden; gar zu vortrefflich motivirt und vertheilt sind die Bewegungen der letztern. In der Gruppe um die ohnmächtige Madonna tritt schon das pathologische Interesse an die Stelle des rein Tragischen. (Stark verletzt und restaurirt.)

d e

Eine eigentliche Schule hat Michelangelo nicht gehabt; er führte seine Fresken ohne Gehilfen aus. Denjenigen, welche sich (meist in seiner späteren Zeit) auf irgend eine Weise an ihn anschlossen, werden wir unter den Manieristen wieder begegnen. Sein Beispiel war auch in der Malerei das verhängnissvollste. Niemand hätte das wollen dürfen, was er gewollt und mit seiner riesigen Kraft durchgeführt hatte. Jedermann aber wünschte doch solche Wirkungen hervorzubringen wie er. Als er starb, waren alle Stand-

1) Von den gemalten Porträts des Michelangelo ist das in der Capitolinischen Galerie (angeblich von *Marcello Venusti*) wohl das beste. Dasjenige in den Uffizien scheint eine unbedeutende Arbeit des 17. Jahrh. zu sein. *

punkte in den sämmtlichen Künsten verrückt; alle strebten ins Unbedingte hinaus, weil sie nicht wussten, dass alles, was bei ihm so aussah, durch sein innerstes persönliches Wesen bedingt gewesen war.

☙

Ueber *Rafael* zu sprechen, könnte hier beinahe überflüssig scheinen. Er giebt überall so viel, so Unvergessliches, so ungefragt und unmittelbar, dass jeder, der seine Gemälde sieht, ohne Führer zurechtkommen und einen dauernden Eindruck mitnehmen kann. Die folgenden Andeutungen sollen auch nur die zum Theil versteckt liegenden Bedingungen dieses Eindruckes klar machen helfen.

Was im Leben des *Raffaelo di Giovanni Santi* (1483—1520) als Glück gepriesen wird, war es nur für ihn, für eine so überaus starke und gesunde Seele, eine so normale Persönlichkeit, wie die seinige. Als sein Vater, Giovanni, starb (1494), war Rafael elfjährig, hatte also nach damaliger Sitte schon den ersten Unterricht beim Vater genossen, dessen schlicht realistische Werke von einem gesunden Gefühlsausdruck auf seine Jugendwerke einen entschiedenen Einfluss ausgeübt haben und ihm von vorn herein eine tüchtige, gesunde Grundlage boten, die ihn bei seiner weiteren Entwicklung von den Abwegen seiner späteren Lehrer fern hielt. Timoteo della Vite, der um 1495 nach Urbino zurückkam, und dessen Werke umbrisch-bolognesische Empfindsamkeit mit besonders schwächlicher Auffassung der Form verbinden, ist neuerdings (als der einzige namhafte Künstler der Zeit in Urbino) für die letzten Jahre von Rafael's Aufenthalt daselbst als dessen Lehrer in Anspruch genommen. Doch liefern die uns erhaltenen Gemälde des Timoteo dafür keinen überzeugenden Beweis. Zu Perugino kam Rafael wahrscheinlich erst, als dieser 1499 von Florenz zur Ausmalung des Cambio einmal wieder auf etwas längere Zeit nach Perugia übergesiedelt war. Durch seine erste Schule gefestigt, geht er hier auf Perugino's (damals schon nur scheinbare) Gefühlsweise ein und belebt und erwärmt das erkaltende Wesen. Wo er als Gehilfe in die Bilder des Meisters hineingemalt haben soll, glaubt man die Züge aus Perugino's eigener besserer Jugend zu erkennen [1]); ebenso verhält es sich mit Rafael's eigenen früheren Arbeiten. In
a der Krönung Mariä (Vatican. Galerie) tritt erst zu Tage, was

* 1) Dies wird von der Auferstehung in der Vatican. Galerie behauptet, jedoch
** ohne hinreichenden Grund. Der h. Sebastian in der städt. Galerie zu Bergamo rührt eher von *Spagna* her, dem der junge Rafael wie keinem andern Künstler gleicht.
† In der Sacristei von S. Pietro zu Perugia ist der das Christuskind liebkosende Johannes eine Copie nach Perugino's grossem Altarwerk in Marseille, also nicht von Rafael, wie an Ort und Stelle angegeben wird. Die beiden Seiten der Kirchenfahne
†† in der Gal. zu Città di Castello, sehr beschädigt, werden von Manchen dem *Eusebio di S. Giorgio* zugeschrieben.

die Richtung Perugino's vermochte; wie ganz anders, wie viel himmlisch reiner giebt hier Rafael die süsse Andacht, die schöne Jugend, das begeisterte Alter wieder, als dies der Meister je gethan hat! — abgesehen davon, dass er schon ungleich reiner zeichnet und drapirt. Die kleinen Predellenbilder dieses Altarblattes, in einem andern Saale derselben Galerie, zeigen schon beinahe florentinisch freie Formen und Erzählungsweise. — Verwandt ist das edle Ecce-homo in der Gal. zu Brescia, eine kleine Perle auch als Malerei. a — Auch in der Vermählung Mariä (Brera, Nr. 305, mit dem b Datum 1504) geht Rafael über die Composition seines Lehrers (in der Predella von Perugino's Gemälde in Fano) hinaus, obgleich er sie treu zum Vorbilde nimmt. Die vollkommenste Symmetrie wird durch die schönsten Contraste malerisch aufgehoben; die Momente der Ceremonie und die der Bewegung (in den stabbrechenden Freiern), die belebte Gruppe und der ernste, hohe architektonische Hintergrund geben zusammen ein schon fast rein harmonisches Ganze. Die Madonnen dieser frühern Zeit sind jetzt sämmtlich ins Ausland gewandert.

Für Rafael's Jugendentwicklung von hoher Bedeutung ist das sog. Skizzenbuch Rafael's in der Akademie zu Venedig, für c das freilich jetzt von verschiedenen Seiten andere Künstler, namentlich Pinturicchio in Anspruch genommen werden. Der Umstand, dass hier aus einer Reihe von Kunstwerken verschiedener umbrischer Maler (besonders Pinturicchio und Signorelli) oder aus Gemälden in Umbrien (die Idealporträts des Justus van Gent im Palast zu Urbino) einzelne Figuren oder Gruppen copirt sind (der Versuch, diese Zeichnungen als Originalstudien der betreffenden Künstler hinzustellen, ist verfehlt), und dass die wenigen Landschaften gerade Motive aus Urbino zeigen, macht es zweifellos, dass ein Umbrier, und zwar wahrscheinlich ein Urbinat der Urheber dieser Zeichnungen ist, soweit sie überhaupt zusammen gehören. Die alte Benennung rechtfertigt sich durch die Art, wie diese Zeichnungen zwar mit Liebe in die Eigenart der verschiedenen Künstler eingehen, aber doch den Ductus derselben Hand und der gleichen Auffassung zeigen, und wie dieser einen noch jugendlich-schüchternen, unfertigen, zugleich aber einen schon eigenartigen und seinen Vorbildern gross gegenüber stehenden Künstler verrathen. (Ueber Rafael's angebliche Theilnahme an den Fresken der Libreria zu Siena s. oben bei Pinturicchio.)

Man kann sagen, dass Rafael, als er um 1503 in unmittelbare Beziehung zur florentiner Kunst trat, nicht nur alle gesunden Seiten der Richtung Perugino's völlig in sich aufgenommen hatte, sondern überhaupt ihren specifischen Geist weit reiner und höher in seinen Werken darstellte, als irgend einer seiner Schulgenossen.

Er begab sich 1504 (vielleicht vorübergehend 1502—3) nach Florenz, das gerade damals die grössten Künstler Italiens in seinen Mauern vereinigte: Michelangelo und Leonardo schufen in ihren (verlorenen) Cartons die höchsten Wunder der historischen Composition. Es war ein grosser Moment der Kunstgährung. Wer sich a davon einen Begriff machen will, suche in S. Spirito in Florenz das dem Rafaellino zugeschriebene Bild auf: aus der Madonna und den Heiligen sehen uns vier, fünf Maler neckend entgegen.

Rafael hat hier wieder, wie schon als Jüngling in Urbino und Perugia, mit einzigem Talente den verschiedenen grossen Florentinern das abzulernen verstanden, was ihn in seiner Weise am meisten zu fördern im Stande war. Seine Gemälde aus den folgenden Jahren lassen aufs deutlichste erkennen, was er dem Leonardo in Modellirung, Helldunkel und Technik verdankte, wie durch Michelangelo sein Verständniss für Anatomie und Composition ausgebildet wurde; ganz besonders liess der Künstler aber Fra Bartolommeo auf sich einwirken, der gerade damals nach mehrjähriger Unterbrechung sich von neuem der Malerei zuwandte. Mit ähnlichen Aufgaben beschäftigt, wie die Schule von Perugia, nämlich mit Gnadenbildern, löste jener malerisch, was diese ungelöst liess; er stellte seine Heiligen und Engel nicht bloss symmetrisch neben und durch einander, sondern er bildete aus ihnen wahre Gruppen und belebte sie durch Contraste und durch grandiose körperliche Entwicklung. Sein Einfluss auf Rafael war bestimmend; die Abrechnung zwischen beiden ergiebt das Resultat, dass Rafael ihm die wesentlichste Anregung zur streng architektonischen und dennoch ganz lebendigen Compositionsweise verdankt habe.

Die frühste Aeusserung dieses Einflusses erkennt man in dem b Frescobilde, womit Rafael 1505 eine Kap. des Klosters S. Severo in Perugia schmückte. Die Verschiebung des Halbkreises von Heiligen, die auf Wolken thronen, geht schon weit über den peruginischen Horizont; hier ist nicht bloss Abwechslung der Charaktere und Stellungen, sondern höherer Einklang und freie Grösse und zugleich ein grosser Fortschritt in der Färbung.

c Die Madonna del Granduca, Gal. Pitti, hat noch einen kleinen Rest der stumpfen, befangenen Draperie Perugino's, ist aber in dem hohen Ausdruck des Kopfes und in der schönen Anordnung des Kindes schon eine der grössten Machtäusserungen von Rafael's Seele, so dass man ihr manche spätere, vollkommnere Madonna schwerlich vorziehen möchte.

Die vier oder fünf Jahre, die Rafael, mit jener längeren Unterbrechung im Jahre 1505 und einigen kürzeren Reisen, in Florenz ansässig war, ist seine fruchtbarste Periode für die Schöpfung von Tafelbildern. Obgleich die meisten ins Ausland gegangen sind,

so gewähren doch die in Italien gebliebenen wenigstens einen genügenden Faden für die Erkenntniss seiner innern Entwicklung.

Auch jetzt sehen wir ihn wählen; von dem festen Grunde aus, zu dem ihm der Frate und Leonardo verholfen, greift er mit dem sichersten Takte nur nach dem, was ihm innerlich gemäss ist. Die Breite des Lebens, die noch das Thema der meisten damaligen Florentiner ist, berührt auch ihn, aber nur soweit sie das Höchste nicht beeinträchtigt: den Ausdruck der Seele und die allmählich in ihm zur sichern Form gedeihenden Grundgesetze der malerischen Composition.

Rafael hat schon durch den architektonischen Ernst seiner Gruppenbildung einen Vorsprung, noch mehr aber durch den hohen Ernst der Form, der ihn von allen bloss zufälligen Zügen des Lebens fern hielt. Der Intention nach will seine Madonna nicht mehr sein als ein schönes Weib und eine Mutter, wie bei den Florentinern auch; seine Absicht ist (die eigentlichen Gnadenbilder ausgenommen) nicht erbaulicher als die der letzteren; wenn man dennoch das Höchste darin findet, so muss dies andere Gründe haben.

Die Antwort liegt in der Madonna del Cardellino, in der Tribuna der Uffizien. Die denkbar einfachste Pyramidalgruppe, [a] durch das Ueberreichen des Hänflings mässig belebt; man wird vielleicht in den reizenden Formen den reinen Ausdruck, den vollen Werth des Bildes suchen; diese würden aber weniger wirken, ja vielleicht verloren gehen, ohne die haarscharf abgewogene Harmonie der einzelnen Theile in Form und Farbe. — Die höhere Stufe der Mad. del Cardellino ist dann die bekannte Belle Jardinière im Louvre.

Die Madonna del Baldacchino im Pal. Pitti liess Rafael [b] bei seiner Abreise nach Rom unvollendet; seine Erben verkauften das Bild an Bald. Tiarini und malten es für ihn nothdürftig fertig. Das Beste that G. Romano daran, von dem die schwebenden Engel und die zu den Füssen Mariä, sowie einzelne Heilige gemalt wurden. Etwa 1700 wurde es durch einen gewissen *Cassana* mit einem Anschein von Vollendung versehen, hauptsächlich mittels brauner Lasuren. Die ungemein schöne Anordnung des Kindes zur Madonna (z. B. die Begegnung der Hände), die im grossartigen Stil des Frate zusammengestellten Figuren links (die hh. Petrus und Bernhard) gehören wohl Rafael an; vielleicht auch der Oberkörper des Heiligen mit dem Pilgerstab rechts, dagegen möchte der h. Bischof rechts von ganz fremder Hand dazu componirt sein. Von den beiden Engeln oben ist der schönere aus dem Fresco von S. Maria della Pace in Rom offenbar entlehnt, woraus hervorgeht, dass der erste Vollender jedenfalls erst nach 1514 über das Bild kam.

In seinen florentinischen Bildnissen steht Rafael schon als der grosse Historienmaler da, der aus dem Zufälligen das Charakteristische, aus dem Vorübergehenden das Ewige auszuscheiden weiss.

An dieser Stelle zeigt sich der Einfluss Leonardo's auf Rafael am kenntlichsten, sowohl in der Auffassung als in dem Fleisse der Modellirung, dem kein Detail der Form gering ist, sobald es sich um den ganzen und vollen Charakter handelt. Die Bildnisse des Angelo a und der Maddalena Doni (im Pal. Pitti) sind seine frühesten bekannten Arbeiten dieser Gattung (1506). Das der Frau zeigt einen unverkennbaren Anklang an die Gioconda Leonardo's (im Louvre), nicht bloss in den Aeusserlichkeiten, sondern dem innersten Kerne nach. Manches ist noch unfrei, z. B. die Stellung der Hände, auch die Farbe; allein die Auffassung des Charakters und die Haltung, obgleich für Rafael etwas hausbacken, ist schon fast völlig unbefangen.

Das anziehendere, in Zeichnung und Färbung vorzügliche Bildniss in der Tribuna der Uffizien, das irrthümlicher Weise eben- b falls Maddalena Doni heisst, eines der Meisterwerke italienischer Bildnissmalerei, ist noch früher, wohl bald nach seiner Niederlassung in Florenz gemalt, als Rafael noch peruginisch dachte. Es steht dem *Perugino* noch so nahe, dass man sogar an diesen Künstler als den Urheber gedacht hat. (In neuester Zeit hat man das Bild meist Rafael ganz abgesprochen und den verschiedensten Künstlern c gegeben.) Echt und aus dieser Zeit ist Rafael's eigenes Porträt in der Sammlung der Malerbildnisse ebenda, von leichter, anmuthiger Haltung, aber, soweit der schlechte Zustand des Bildes ein Urtheil d zulässt, von noch etwas schüchterner Ausführung. Die Gal. Pitti (Nr. 229) enthält das treffliche Bildniss einer jungen Frau in florentinischer Tracht, die „Donna gravida", das dem Rafael zugeschrieben wird und in der That dem Bildniss der M. Doni nahe verwandt ist, aber mehr in einer noch auf den alten Ghirlandajo zurückgehenden, kräftigen Färbung und einfachen Auffassung, die doch eher auf einen der florentiner Zeitgenossen schliessen lässt.

Im Jahre 1507 malte Rafael sein erstes grosses bewegtes Histo- e rienbild, die Grablegung in der Gal. Borghese zu Rom. Die zahlreichen Studien und Vorbereitungen machen sich keineswegs in günstiger Weise in dem Bilde geltend: dieses ist durchaus nicht frei von gewissen Befangenheiten und Schwächen (z. B. in der Anordnung der Füsse) und zeigt einzelne Gesichts- und Körperformen, die schon auf ein abgeschlossenes und damit der Manier sich näherndes Ideal hindeuten, wovon Rafael sich ebenso wie von dem Anflug eines falschen Pathos und eines bloss theatralischen Effectes im Tragen des Leichnams später wieder frei zu machen wusste. Auch ist die Verbindung der beiden Gruppen, wie die Anordnung der Männer links (besonders ihrer Beine) keineswegs glücklich; dabei hat die Färbung etwas Nüchternes, Hartes. Trotzdem ist sie bewunderungswerth in der Linienführung, den dramatischen und malerischen Gegensätzen und im

Ausdruck. — Die Predella dazu, grau in grau die Figuren von Glaube, Liebe und Hoffnung in Rundbildern auf grünlichem Grunde darstellend, mit je zwei Engelknaben zu den Seiten, befindet sich in der Gal. des Vaticans. Mit möglichst Wenigem ist hier möglichst Grosses gegeben[1]). a

Mit diesem entscheidenden Werke legimirte sich Rafael als derjenige, der allein neben Michelangelo die Gedanken Papst Julius' II. ganz würdig ausführen konnte. Der Papst berief ihn 1508 nach Rom, wo er die zwölf noch übrigen Jahre seines kurzen Lebens hindurch eine unbegreiflich reiche Thätigkeit entfaltete. Nicht die Höhe des Genies, sondern die Gewalt der Willenskraft ist das Grösste daran; diese war es, die ihn nie auf den Lorbeern ausruhen, sondern stets zu höhern Ausdrucksweisen emporsteigen liess. — Die grosse Menge der Aufträge, der Ruhm und die alles übertreffende Schönheit der Werke sammelten bald eine Schule um Rafael. Dieser musste er in der spätern Zeit die Ausführung selbst ganzer Unternehmungen überlassen, nicht zu deren Vortheil; es waren Menschen der verschiedensten Anlagen, zum Theil geringe Charaktere. Aber so lange der gewaltige Abglanz von der Gestalt des Meisters auf ihnen ruhte, schufen sie in seinem Geiste. Ihre baldige Ausartung nach seinem Tode zeigt noch einmal von der Kehrseite, was er gewesen sein muss.

Wir beginnen mit den noch in Italien vorhandenen Staffeleibildern, die trotz der inzwischen eintretenden Gewöhnung des Meisters an die Frescomalerei ihren besondern Charakter vollkommen beibehalten, so dass in ihnen mit die höchsten Aufgaben der Oelmalerei, die in Rafal's Bereiche lagen, gelöst sind. Als gewissenhaftester Künstler that er sich auch in der Technik nie genug. Wenn man aber von ihm Tizian's Farbengluth und Correggio's Helldunkel verlangt, so zeigt dies ein gänzliches Verkennen seines wahren Werthes. Keines seiner Gemälde würde durch das Hinzukommen dieser Eigenschaften irgend wesentlich gewinnen, weil keines darauf gebaut ist.

Die Madonnen dieser römischen Zeit sind grösstentheils im Auslande[2]). Kein einziges dieser Bilder giebt durch directe Andeu-

---

1) Die obere Lunette, Gott-Vater mit Engeln, noch in S. Francesco de' Conventuali zu Perugia (wo einst das ganze Werk stand, aber nicht über der Copie desselben von *Arpino*, sondern über einem Altarbilde der Geburt Christi von *Orazio Alfani* auf der rechten Seite) ist nicht von Rafael's eigener Hand. — Man beachte in der Grablegung die sehr auffällige Benutzung von Motiven aus Michelangelo's Werken; in der kauernden h. Frau, die sich umwendet (nach Michelangelo's Madonna der Tribuna) und im Leichnam Christi (nach der Pietà im Peter). *

2) Von der Mad. di Casa d'Alba (Ermitage), einem Rundbilde mit ganzen Figuren in einer Landschaft, enthält z. B. die Gal. Borghese eine alte Copie; ein köstlicher Nachklang der florentinischen Madonnen, nur mehr bewegt. Die Mad. della Tenda in der Turiner Gal. ist eine nicht eigenhändige Wiederholung des in ** †

tungen zu erkennen, dass die Mutter Gottes gemeint sei. Es ist nur die reinste Schönheit des Weibes und des Kindes, die den Gedanken an das Uebernatürliche erweckt. Die Kunst ist nach anderthalb Jahrtausenden wieder einmal auf jener Höhe angelangt, wo ihre Gestalten von selbst und ohne alle Zuthaten als etwas Ewiges und Göttliches ercheinen. Am schärfsten ist dies vielleicht in der a schönsten Madonna dieser Zeit, in der Mad. della Sedia (Pal. Pitti) ausgedrückt, in der er uns die schönste Italienerin als Maria malte. Abgesehen von dem Reiz der Formen und von der nicht wieder so erreichten Composition im Rund, wirkt hier der Ausdruck des Mütterlichen, in Verbindung mit der herrlichen Volkstracht, ganz besonders stark. Es ist das Lieblingsbild der Frauen.

Von seinen heiligen Familien ist eine der vorzüglichsten: die Madonna aus S. Maria del Popolo, gewöhnlich Madonna di Loreto genannt, woselbst sich das Original gar nicht befunden hat, erst b kürzlich in einem Bruchstück in der Gal. Nazionale zu Rom wieder aufgetaucht. Unter zahlreichen Schulcopien sei die im c Museum von Neapel genannt. Es ist eine häusliche Scene, aber gereinigt von dem Kleinbürgerlichen der Nordländer, von dem Renaissanceprunk der Florentiner, ausgeprägt in den höchsten Formen und Linien.

Theilweise von Rafael componirt und auch ausgeführt ist die d Mad. dell' Impannata (d. h. des Tuchfensters) im Pal. Pitti. Ueber die Theile, die er gemalt hat, herrscht ein Streit, den Andere schlichten mögen. Der Moment ist einer der liebenswürdigsten; die beiden Frauen haben das Kind gebracht und überreichen es der Mutter; während der Knabe sich noch lachend nach ihnen umwendet, fasst er kräftig das Kleid der Maria, die zu sagen scheint: „Seht, er will doch am liebsten zu mir!“

Feierlicher ist die Scene in der Mad. del divino Amore e (Museum von Neapel). Elisabeth wünscht, dass das Christuskind den kleinen links knieenden Johannes segne und führt diesem sachte die Hand; Maria betet wie bestätigend dazu; mit Recht hat sie das auf ihrem Knie sitzende Christuskind losgelassen, denn wer segnen kann, der kann auch fest sitzen. Gerade an Zügen dieser Art ist die spätere Kunst so arm! — Die Ausführung gilt überwiegend als Schülerarbeit[1]).

---

* München befindlichen Bildes; ebenso ist das sog. Reveil de l'enfant im Museum ** von Neapel, wie das Exemplar im Pal. Torrigiani in Florenz nur Copie des berühmten in England befindlichen Exemplars der Bridgewater-Gallery.

† 1) Ganz in der Nähe hängt *Giulio Romano's* Mad. della Gatta, eine in seinen Stil übersetzte Wiederholung des nach Madrid gekommenen Bildes „la Perla“ von Rafael. Was der Schüler hinzugethan hat, ist lauter Entweihung; die Katze, die Umbildung der Elisabeth zur Zigeunerin und mehrere andere Zuthaten. — Aehnlich

Nur wenige Gnadenbilder, in denen Maria thronend oder verklärt erscheint, sind von Rafael vorhanden. Das frühste darunter, noch mit einem kenntlichen florentinischen Nachklang, ist die Madonna di Foligno (in der Vatican. Galerie) vom Jahre 1512. a Ein gewaltig erhöhtes geistiges Leben spricht aus dem Heiligen; der innigste Bezug zum gläubigen Beschauer sowohl als zur Jungfrau; diese übrigens nur als ideale Mutter, nicht als Königin des Himmels, das Kind sogar mit einem unglücklichen Zuge der Unruhe. Der knieende Donator, Sismondo Conti, ist von einer trostvoll rituellen Andacht beseelt, die sich von der Ekstase des h. Franz, von der Aufregung des Johannes und Hieronymus merkwürdig unterscheidet, als Bildniss aber merkwürdig oberflächlich behandelt. (Die Mitarbeit von Schülern ist zweifellos, in der Landschaft anscheinend von *Battista del Dosso.*)

Später, in der Sixtinischen Madonna (zu Dresden)[1]) erreichte und bezweckte Rafael allerdings ein Höheres; der Ausdruck des Uebernatürlichen wird nicht bloss durch ideale Form, sondern durch die visionäre Raumbehandlung, durch das Einherwallen auf den Wolken, durch den hochfeierlichen Schwung des Gewandes erzielt. In der Madonna von Foligno ist selbst die sitzend schwebende Hauptfigur noch wie in einem bestimmten Raume behandelt und alles Uebrige vollends irdisch wirklich.

Von der Madonna del Pesce, die mit so manchem Meisterwerke unter den spanischen Vicekönigen aus Neapel nach Spanien kam, findet man in S. Paolo zu Neapel (im Durchgang aus der b Kirche zur Sacristei) noch eine alte Copie. In dieser höchst liebenswürdigen Composition ist Maria wieder in die Mitte der Heiligen herabgerückt, wie in der Mad. del Baldacchino, aber die hohe Auffassung der Formen, der reine Schwung der Composition zeugt von der spätern vollendeten Epoche des Meisters.

So hat denn Rafael, mit einziger Ausnahme der Sixtinischen Madonna, überall in seiner Maria nur das Weibliche nach allen Kräften verklärt und es darauf ankommen lassen, ob man die Mutter Gottes, die Königin der Engel, die mit allem Glanz der Mystik gefeierte Herrin des Himmels darin erkennen werde oder nicht. Er ist immer so wenig symbolisch als möglich; seine Kunst lebt nicht von Beziehungen, die ausserhalb der Formen liegen, —

---

verhält es sich mit der Mad. della Lucertola (Pal. Pitti, Nr. 57; *G. Romano* * gen., aber von der Hand eines Niederländers), nur dass hier wahrscheinlich schon das für rafaelisch geltende Original, ebenfalls in Madrid, nicht ganz von der Erfindung des Meisters ist.

1) Die Copie in S. Sisto zu Piacenza, die den Rahmen des Originals ein- ** nehmen soll, aber unbegreiflich klein aussieht, ist von *Pierantonio Avanzini*, Mitte des 18. Jahrh. Eine höchst wunderliche Erweiterung der Composition in S. Severo zu Neapel, 7. Kap. links. †

so sehr ihm auch das Symbolische da zu Gebote stand, wo es hingehört, wie die Fresken im Vatican zeigen. Auch sein Christuskind ist, mit einziger Ausnahme des grandios unheimlichen Knaben auf dem Arm der Sixtinischen Madonna, nur der reinste Hauch kindlicher Schönheit. Italien ist reich gesegnet in dieser Hinsicht, so dass dem Maler oft nur die Wahl schwer fällt, und seit Filippo Lippi und Luca della Robbia hatte die Kunst unermüdlich nach der höchsten Beseelung der Kindesgestalt gestrebt; Rafael kam und zog das Resultat. Sein Christus- und sein Johanneskind zeigen mit Ausnahme der frühesten peruginisch-sentimentalen Bilder nichts als das schönste Jugendleben, dessen gesunde Aeusserung indess nur bis an die Grenzen des Schalkhaften verfolgt wird und erst bei Giulio Romano (anderwärts bei Andrea del Sarto) in das Muthwillige übergeht, um endlich bei späteren Generationen in das Süssliche zu fallen.

Dieses blosse schöne Dasein, das das Wesen des Kindes ist, hört auf mit der ersten Thätigkeit. Es giebt von Rafael keine Darstellung des zwölfjährigen Lehrers im Tempel; wohl aber die eines a begeisterten Knaben Johannes, die nur in zahlreichen Copien erb halten ist (Tribuna, Pinakothek zu Bologna u. a. Dagegen ist ein Originalbild gleichen Gegenstandes, in der Composition verschieden, neuerlich im Louvre [Nr. 368 bis] aufgestellt worden.) Der mächtig strenge Ausdruck des herrlichen Kopfes und der äusserst wirksame Gegensatz zwischen dem aufrechten Sitzen und der diagonalen Bewegung lässt über die Mischung der Formen hinwegsehen, die zum Theil knabenhaft, zum Theil mehr ausgebildet männlich sind. — Das Rohrkreuz, auf das Johannes hinweist, bietet in seiner Biegung die einzig harmonische Linie dar.

Endlich noch drei Werke dieser Zeit, die jedes in seiner Weise für die Darstellung des Uebernatürlichen unvergleichlich gross sind.

Das eine ist symbolischer Art: die Vision Ezechiel's, im c Pal. Pitti; klein, höchst fleissig durchgeführt und coloristisch, aber nach gewissen Schwächen der Zeichnung nicht von Rafael selbst, sondern anscheinend von *G. Romano* ausgeführt. Das Mittelalter hatte die aus dem alten Testament und der Apokalypse entnommenen Symbole dem Wortlaut nach symmetrisch gebildet, imposant durch den Ernst der Ueberzeugung und auch für unser Gefühl überwältigend durch die Ideenassociation, die sich an derartige Aeusserungen der alten Kirche knüpft. — Rafael übernahm den Gegenstand und bildete ihn im Geiste der grossartigsten Schönheit um, soweit es bei dem herben Symbol möglich war. Durch die Verschiebung der Gestalt des Gott-Vaters bringt er erst den klaren Ausdruck des Schwebens hervor, die aufgehobenen Arme,

von zwei Engelkindern unterstützt, geben das Gefühl eines ganz übermächtigen Segnens; Gott-Vater thront nur auf dem Adler, denn Löwe und Stier, auf die seine Füsse sinken, sind bloss geschickt hinzugeordnet; sie blicken nebst dem anbetenden Matthäusengel empor; Gott-Vater sieht aber nur letztern an. Man kann dieses verschiedene Verhalten zu den vier Sinnbildern willkürlich nennen; hätten wir aber nur viel von dieser Willkür! Das Bild möchte etwa in die Zeit der ersten Abtheilungen der Loggien fallen.

Das zweite Werk giebt das Uebernatürliche durch Spiegelung in einer Genossenschaft von Heiligen: die berühmte h. Cäcilia in der Pinakothek von Bologna, gemalt um 1515. Auf der [a] Erde liegen die weltlichen Toninstrumente, halbzerbrochen, saitenlos; selbst die fromme Orgel sinkt aus den Händen der Heiligen; alles lauscht dem oben in den Lüften nur angedeuteten Engelchor. Dieser wunderbar improvisirten obern Gruppe gab Rafael den Gesang, dessen Sieg über die Instrumente hier dem an sich unmalbaren Sieg himmlischer Töne über die irdischen mit einer wiederum bewundernswerthen Symbolik substituirt wird. Cäcilia ist mit grosser Weisheit als reiche, auch sinnlich gewaltige Bildung gegeben; nur so (z. B. nicht als nervös interessantes Wesen) konnte sie den Ausdruck des vollen Glückes ohne Aufregung darstellen. Auch ihre fürstliche Kleidung ist grade für den hier gewollten Zweck wesentlich und steigert eben jenen Ausdruck der völligen Verlorenheit in ruhigem Entzücken. Paulus, innerlich erschüttert, stützt sich auf das Schwert; die gefaltete Schrift in seiner Hand deutet an, dass in Gegenwart der himmlischen Harmonien auch die geschriebene Offenbarung als eine erfüllte schweigen dürfe. Johannes in leisem Gespräch mit dem h. Augustin; beide verschieden erregt zuhörend. Magdalena endlich ist (offen gesagt) theilnahmslos gebildet, um die leise Scala des Ausdruckes in den vier Uebrigen dem Beschauer recht zum Bewusstsein zu bringen, übrigens eine der grossartig schönsten Figuren Rafael's. Die wahren Grenzen, innerhalb welcher die Inspiration mehrerer darzustellen ist, sind in diesem Bilde mit einem Takt festgehalten, der den spätern Pfingstfestmalern völlig fremd ist.

Das dritte Gemälde, das letzte Rafael's, ist die Transfiguration in der Vaticanischen Galerie, die 1517 bestellt wurde. Hier wird durch einen dramatischen Gegensatz, den man ungeheuer nennen darf, das Uebernatürliche viel eindringlicher dargestellt als alle Glorien und Visionen der ganzen übrigen Malerei dies vermocht haben. Allerdings sind zwei ganz verschiedene Scenen auf dem Bilde vereinigt, ein Wagestück, das wahrlich nicht Jedem zu rathen wäre; es geschah eben nur hier und nur zu diesem Zwecke. — Unten am Berg die Leute, die den besessenen Knaben gebracht haben, und

die Jünger, rathlos, mitleidig, aufgeregt, selbst im Buch nach Hilfe suchend, auch lebhaft empordeutend nach dem Berge, auf den ihr Meister gegangen; der Besessene selbst vor allem merkwürdig als eine der wenigen Gestalten aus dem Gebiete der Nacht, die Rafael geschaffen und die bei entsetzlichstem Ausdruck doch seine hohe Mässigung so glänzend verräth; die jammernde Frau auf den Knieen vorn ist gleichsam ein Reflex des ganzen Vorganges.

Niemand von ihnen allen sieht, was auf dem Berge vorgeht, und der Bibeltext erlaubte es auch gar nicht; die Verbindung beider Scenen existirt nur im Geiste des Beschauers. Und doch wäre die eine ohne die andere unvollständig; es genügt, die Hand vor die obere oder vor die untere zu halten, um zu erkennen, wie sehr das Gemälde ein Ganzes bildet. — Oben schwebt Christus und, wie durch eine magnetische Kraft zu ihm hingezogen, schweben auch Moses und Elias; ihre Bewegung ist keine selbständige. Unten liegen die geblendeten Jünger, und links erblickt man die h. Diacone Stephanus und Laurentius, wahrscheinlich nur als Patrone der Kirche, für die das Bild ursprünglich bestimmt war. — Form und Ausdruck des Christus sprechen eines jener grossen Geheimnisse der Kunst aus, um die sich bisweilen lange Jahrhunderte vergebens bemühen. Das Bild, das sich die gläubige Phantasie von der Verklärung auf dem Berge Tabor macht, ist absolut nicht darzustellen, weil ein helles Leuchten der Gestalt, d. h. eine Aufhebung alles Schattens, also auch aller Modellirung des Körpers dabei vorausgesetzt wird; Rafael substituirte das Schweben. Ferner wird die Verklärung ausschliesslich als Machtäusserung in Bezug auf die Anwesenden gedacht; Rafael dagegen strebte nicht nach dem Ausdruck der höchsten Herrlichkeit, der am Ende in einer kalten Symmetrie erstarren müsste, sondern nach dem der höchsten Seligkeit: sein Christus ist ganz Wonne und damit schon von selbst herrlicher, als er durch den Ausdruck der Macht hätte werden können; er ist es, selbst abgesehen von den colossalen Contrasten zu den befangenen Jüngern und gar zu der Scene des Jammers unten. Sein emporgerichteter Blick erscheint durch die Vergrösserung und weite Distanz der Augen ausserordentlich verstärkt; Rafael ging hierin nicht weiter als die Griechen auch, bei denen ziemlich oft die Normalbildung irgend einer charakteristischen Schärfung weichen muss. — Wem nun dieser Christus noch immer nicht genügt, der suche erst darüber ins Klare zu kommen, woran es fehle, und was man von der Kunst überhaupt verlangen dürfe. Es ist möglich, dass in manchen Gemüthern z. B. der Weltrichter im Camposanto, der Cristo della moneta Tizian's, der Christus in Rafael's Disputa andere und stärkere Seiten des Gefühls berührt, tiefere Ideenfolgen erweckt, allein für eine Verklärung auf Tabor gab der Meister hier eine so hohe Form, dass wir froh sein müssen, ihm irgendwie folgen zu können. — Die

Ausführung gehört in der untern Hälfte wohl fast ganz den Schülern (vollendet von *Penni* und *G. Romano* bis 1522), entspricht aber gewiss im ganzen Rafael's Absicht, mit Ausnahme natürlich der nachgedunkelten Schatten. Die ungemeine Kraft der Farbe, verbunden mit der fast venezianischen Harmonie, wenigstens in der obern Gruppe, zeigt, dass Rafael bis zum letzten Augenblick seines Lebens neue Mittel der Darstellung zu bewältigen suchte. Als Künstler von Gewissen konnte er gar nicht anders. Wer ihm daraus einen Vorwurf macht und von „Abfall" redet, kennt ihn nach seinem innersten Wesen nicht.

Diese „Visionsbilder" sind der Widerhall des seit dem Lateranischen Concil wiedererwachenden religiösen Gefühlslebens in Italien, das durch Rafael einen besonders tiefen, dämonischen Ausdruck erhält und gleichzeitig in den Werken eines Sebastiano, Tizian und Correggio in stets ganz eigenartiger Weise monumentale Gestalt gewinnt.

Die Porträts der römischen Zeit Rafael's bilden eine Reihe ganz anderer Art als die des Tizian, des van Dyck und anderer, die vorzugsweise als Porträtmaler berühmt waren. Zwischen den grössten Historienbildern und Fresken gemalt, sind sie in der Auffassung höchst verschieden: jedes trägt den Abglanz der Stimmung, die in dem betreffenden Augenblicke den Historienmaler beseelte. Bekanntlich war er auch in den Fresken nichts weniger als sparsam mit Bildnissfiguren, die z. Th. zu seinen herrlichsten Leistungen gehören.

Von den in Italien befindlichen Bildnissen ist zuerst zu nennen: Papst Julius II. (In der Tribuna; das Exemplar im Pal. Pitti wohl venezianische Copie.) Die malerische Behandlung ist wunderbar schön und in aller Einfachheit reich; der Charakter so gegeben, dass man die Geschichte des gewaltigen Greises erst durch dieses Bild recht verstehen lernt. a

Leo X., mit den Cardinälen de' Rossi und Giulio de' Medici. (Im Pal. Pitti, Nr. 63; — eine vortreffliche, viel heller gefärbte Copie des *Andrea del Sarto* im Museum zu Neapel.) Etwas über natürliche Grösse, so dass z. B. die nobeln Hände des Papstes nicht so klein scheinen, als sie im Verhältniss gemeint sind. Die Begleitung durch zwei Cardinäle schon bei frühern Papstbildnissen nachweisbar. Der Charakter Leo's X. hier und in den Fresken gewährt eine merkwürdige Parallele, was auch für Julius II. gilt. Durch Lichtwechsel und Stoffbehandlung bilden die vier verschiedenen Roth eine ganz harmonische Scala. Hinten eine ernste Architektur. Die Zuthaten (Glocke, Buch, Vergrösserungsglas) leise, aber wesentliche Winke zur Charakteristik. Malerisch ebenso gewaltig wie in der Charakteristik; dabei von meisterhafter Breite der Ausführung. b c

Fedra Inghirami, ein römischer Prälat und Alterthums-

forscher (das einzige Original ist aus Pal. Inghirami in Volterra a kürzlich nach Boston verkauft worden; das Exemplar im Pal. Pitti tüchtige, wenig spätere Copie): der Thersites Rafael's. Gegenwärtig würde er wie alle Schielenden entweder im Profil oder mit Uebergehung des Schielens [1]) gemalt werden; Rafael aber umging das Charakteristische nicht, sondern gab dem starren Auge diejenige Richtung und Form, die das geistige Forschen auszudrücken im Stande war. Die starke Beleibtheit ist möglichst edel dargestellt, die Hände nur die eines vornehmen Geistlichen. Wahrscheinlich ein Denkmal collegialischer Achtung, aus der Zeit, als Rafael die römischen Alterthümer studirte.

Von dem Porträt der Johanna von Aragonien ist das beste Exemplar im Louvre (gleichfalls kaum eigenhändig).

Der Violinspieler ist aus Pal. Sciarra in den Besitz von Alphonse Rothschild zu Paris gelangt (alte Copie angeblich von *Giulio* b *Romano*, in der Gal. Corsini). Rafael malte im Jahr 1518 (die Echtheit der Jahreszahl auf dem Bilde wird bezweifelt) gewiss keinen Virtuosen auf dessen Bestellung. Wahrscheinlich ein Günstling des überaus musikliebenden Leo X. Im höchsten Grade interessant, so dass die Phantasie den Lebensroman dieses Unbekannten von selbst aufbaut. Der Pelz, den der junge Mann nöthig hatte, ist mit Raffinement behandelt. Nach diesen und anderen Eigenthümlichkeiten der Anordnung und Behandlung wird das Bild neuerdings meist dem *Sebastiano* zugeschrieben; jedoch wohl mit Unrecht.

Viel umstritten sind die verschiedenen Bildnisse, welche die Geliebte Rafael's, die „Fornarina“ darstellen sollen. Das berühmte c Bild der Tribuna, datirt 1512, hat mit der Bäckerstochter nichts zu thun. Ein Wunder der Vollendung und des Colorits; scheinbar ein Idealkopf, bis man bemerkt, dass ein nicht ganz schönes Verhältniss des Mundes und Kinnes durch glückliche Schiebung verheimlicht wird. Die alte Benennung als *Sebastiano* ist neuerdings wieder aufgenommen und jetzt fast allgemein anerkannt; Behandlung und Auffassung verrathen zwar den Einfluss des damals eben nach Rom übergesiedelten Venezianers, weisen aber m. E. (grade wie d beim Violinspieler) auf Rafael selbst hin. (Im Pal. Doria eine niederländische Copie.)

Die wahre Fornarina, etwa um 1510 entstanden, befindet sich im e Pal. Barberini zu Rom (unbegreiflicher Weise in neuester Zeit f gleichfalls angezweifelt; späte Wiederholungen in der Gall. Nazio- g nale und im Pal. Borghese, letztere von *Sassoferrato*). Der Composition nach unverhohlen ein sehr schönes Aktbild; die Haltung der

---

1) *Guercino* malte in seinem eigenen Porträt (Uffizien) das eine Auge in den tiefsten Schatten.

Arme und der Kopfputz sind vom Maler verordnet und wollen nicht die Individualität charakterisiren. Der Typus, von der langdauernden römischen Schönheit, ist in mehreren historischen Compositionen Rafael's frei benutzt. Von ausserordentlicher Leuchtkraft des Fleisches auf der tiefgrünen Lorbeerhecke und von sehr liebevoller Durchführung[1]. — Ein Bildniss derselben Frau (als solches schon von Vasari im Besitz des Matteo Rossi aufgeführt), aus etwas späterer Zeit, ist auch die Donna Velata im Pal. Pitti (Nr. 245), grossartig in der fast feierlichen Auffassung und Anordnung, das Modell zur Jungfrau in der Sixtina. (Zum Vergleich mit R.'s Bildern ist das Porträt der Fornarina von Giulio Romano in der Gal. zu Strassburg von Interesse.) a

Der späteren römischen Zeit gehört auch das interessante, unter den Namen Bartolus und Baldus bekannte Doppelporträt, richtiger Navagero und Beazzano in der Gal. Doria zu Rom. Zwei schwarz gekleidete Halbfiguren auf Einem Bilde; trotz neuerer Zweifel wohl echt. Wer konnte zwei bedeutende Männer bewegen, sich zusammen malen zu lassen, wenn der Künstler nicht entweder ein Andenken für sich oder für einen Höheren, etwa für den Papst, verlangte? Mehr als in den üblichen Bildnissen herrscht hier der Stil eines historischen Denkmals, eine freie Grösse, die zu jeder That bereit scheint und in jedem Geschichtsbilde ihre Stelle fände. b

(Das Bildniss des Cardinals Bibbiena im Pal. Pitti ist eine schadhafte Copie nach dem herrlichen Original in Madrid. — Die Porträts des Cav. Tibaldeo und des Card. Passerini im Museum von Neapel sind florentinisch, ersteres von *Bronzino.* c d

Unter den monumentalen Aufträgen, die Rafael für Julius II. und Leo X. ausführte, nehmen die Malereien in den Zimmern des Vaticans (le Stanze) den ersten Rang ein. Bei dem unerschöpflichen Reichthum dieser Werke, bei der Unmöglichkeit, ihren Inhalt oder gar ihren Werth kurz in Worten darzulegen, beschränken wir uns auf eine Reihe einzelner Bemerkungen und vermeiden dabei im ganzen das, was die Handbücher ergeben und was der Anblick von selbst lehrt. e

Die Räume existirten schon und waren bereits theilweise (von

---

1) Natürlich trägt in den italienischen Galerien manches Bild den grossen Namen mit Unrecht. — Mariä Krönung (in der Vatican. Galerie, das spätere Bild) ist notorisch von *Giulio Romano* und *Francesco Penni* ausgeführt. Ersterer hat im obern Theil offenbar einen rafaelischen Entwurf wenigstens partiell benutzt; man erkennt Anklänge, die an die Vierge de François I. erinnern. Letzterer dagegen hat die untere Gruppe der Apostel selbst erfunden. Mit der untern Gruppe der Transfiguration verglichen, zeigt sie noch einmal auf das bündigste den Abstand zwischen dem Meister und dem Schüler. — Der Rafael in der Gal. zu Parma ist eine Arbeit *Giulio Romano's,* wozu sich die Zeichnung von Rafael im Louvre befindet. * **

Perugino, Sodoma u. a.) ausgemalt, als Rafael dafür berufen wurde. Sie sind von nichts weniger als musterhafter Anlage, sogar unregelmässig (man beachte z. B. das Gewölbe der Camera della Segnatura) und in Betreff der Beleuchtung nicht günstig. Man besieht sie gewöhnlich nachmittags; doch hat der Vormittag auch gewisse Vortheile, und das Oeffnen der hintern Fensterladen macht einen wesentlichen Unterschied.

Die Technik ist eine sehr verschiedene. Einer guten Autorität zufolge soll besonders die Disputa und die Schule von Athen in sehr vielen Partien al secco übergangen sein; doch sind es der Hauptsache nach sämmtlich Fresken; die beiden einzigen in Oel auf die Mauer gemalten Figuren der Justitia und Caritas im Saal Constantin's wurden nicht, wie man sagt, von Rafael eigenhändig, sondern erst nach seinem Tode ausgeführt. Allein innerhalb des Fresco, sowohl dessen, was der Meister, als dessen, was die Schüler malten, herrscht der stärkste Unterschied der Behandlung, oft im nämlichen Bilde. Rafael that sich nie genug und suchte der schwierigen Malweise stets neue Mittel der Wirkung abzugewinnen. Von den vier grossen Fresken der Stanza d'Eliodoro ist jedes in einem andern Colorit durchgeführt; den Gipfel des Erreichbaren glaubt man zu erkennen in den unbeschädigten Theilen der Messe von Bolsena, und doch wird niemand den Heliodor und die Befreiung Petri in ihrer Art weniger vollkommen gemalt nennen.

Die Erhaltung ist im Verhältniss zum Alter eine gute, ausgenommen die der Sockelbilder, welche *Carlo Maratta* im wesentlichen neu malen musste, und einiger durch Risse schwer bedrohter Deckenbilder. Das grösste Unheil in den Hauptbildern ist durch stellenweises Putzen und ganz rücksichtsloses Durchzeichnen enstanden.

a Die hohen poetischen Ideen, die den Fresken der Camera della Segnatura (1509—11) zu Grunde liegen, waren wohl der Hauptsache nach etwas Gegebenes. Abgesehen davon, dass Rafael schwerlich genug Gelehrsamkeit besass, um von sich aus die Personen der Disputa oder gar der Schule von Athen sachlich richtig zu charakterisiren und zu stellen, und dass sich hier die Beihilfe irgend eines bedeutenden Menschen aus der Umgebung Julius' II. (wohl Bembo oder Sadolet) deutlich verräth, — abgesehen hievon hatte schon lange vorher die Kunst sich an denselben Aufgaben versucht. Die Meister der Cappella degli Spagnuoli bei S. M. Novella in Florenz hatten die allegorischen Figuren der Künste und Wissenschaften und ihre Repräsentanten in strenger Parallele, in architektonischer Einfassung vorgeführt. Sechs Generationen später, kaum 15 Jahre vor Rafael, hatte sein Schulgenosse *Pinturicchio* in einem der Zimmer, deren Gewölbe er für Alexander VI. ausmalte (Appartamento Borgia im Vatican, dritter Raum), jene allegorischen Gestalten thronend in der Mitte ihrer Jünger auf landschaftlichem Hintergrunde dargestellt, anderer

Versuche zu geschweigen. Aber Rafael hatte zuerst den Verstand, die allegorischen Frauen aus den Wandbildern hinaus an das Gewölbe in einen besondern goldenen Mosaikhimmel zu versetzen. Hier konnte er sie auf ganz eigene, ideale Weise stilisiren. (Man weiss, wie später die verwilderte Kunst recht ihren Stolz darin suchte, allegorische und geschichtliche Personen möglichst bunt durch einander zu mischen, und wie es der ganzen sonstigen Grösse eines Rubens bedarf, um Werke dieser Art, wie z. B. sein Leben der Maria von Medici im Louvre, für uns geniessbar zu machen.)

Es blieben nun für die Gemälde bloss historische Figuren übrig, denn der Gott-Vater und die Engel in der Disputa, die Musen im Parnass und dergl. gelten doch wohl als solche. (Der obere Theil der Wand, die der Jurisprudenz gewidmet ist, enthält allerdings noch eine Allegorie, allein in einem besonderen Raume abgetrennt.) Alle Gestalten konnten nun gleichmässig, in einem und demselben Stile belebt werden.

Warum hat Rafael in dem Bilde der Gerechtigkeit nicht eine geistig angeregte Gemeinschaft berühmter Juristen dargestellt, wie er dies in den drei übrigen Bildern mit den Theologen, Dichtern und Weltweisen gethan? warum statt dessen zwei einzelne historische Acte der Gesetzgebung? Weil der mögliche Gegenstand einer „Disputa“ von Juristen entweder ausserhalb des Bildes, d. h. undarstellbar geblieben wäre, oder, durch sachliche Beziehungen verdeutlicht, aus dem hohen idealen Stil hätte herausfallen müssen.

Nach der Ausscheidung des Allegorischen blieb also das Historisch-Symbolische als Hauptgehalt der vier grossen Darstellungen übrig.

Rafael hat hier ein wahrhaft gefährlich-lockendes Vorbild hingestellt. Eine grosse Anzahl von Gemälden analogen Inhaltes sind seitdem geschaffen worden, z. Th. von grossen Künstlern; sie scheinen sämmtlich als von Rafael abhängig oder als ihm weit untergeordnet. Weshalb? Gewiss nicht bloss, weil es nur einen Rafael gegeben hat.

Er war von vornherein im Vortheil durch die Unbefangenheit in antiquarischer Beziehung. An sehr wenige überlieferte Porträts gebunden, durfte er lauter Charaktergestalten aus sich selber schaffen; in der Disputa z. B. war die Tracht das einzige kenntlich machende Attribut, das auch völlig genügte. Er musste nicht die Köpfe so und so stellen, damit man sie auf gelehrtem Wege verificiren könne. Diese grösste sachliche Freiheit kam durchaus der Composition nach rein malerischen Motiven zu gute. Es sind fast lauter Gestalten einer mehr oder weniger entfernten Vergangenheit, die schon nur in idealisirender Erinnerung fortlebten.

Die Action, die diese Bilder beseelt, ist allerdingt nur die Sache des grössten Künstlers. Allein man muthete ihm innerhalb seines

Themas auch das Unmögliche zu, wie z. B. die geistige Gemeinschaft eines Gelehrtencongresses, einer Malerakademie oder überhaupt solcher Personen, deren charakteristische Thätigkeit gar nie gemeinsam vor sich geht, und die, wenn man sie beisammen malt, immer auf das Diner zu warten scheinen. In der Disputa gab Rafael nicht etwa ein Concilium, sondern ein geistiger Drang hat die grössten Lehrer göttlicher Dinge rasch zusammengeführt, so dass sie um den Altar herum nur eben Platz genommen haben; mit ihnen namenlose Laien, die der Geist auf dem Wege ergriffen und mit hergezogen hat; diese bilden den so nothwendigen passiven Theil, in welchem das von den Kirchenlehrern erkannte Mysterium sich bloss als Ahnung und Aufregung reflectirt. Dass der obere Halbkreis der Seligen (eine verherrlichte Umbildung desjenigen von S. Severo) dem untern so völlig als Contrast entspricht, ist der einfach erhabene Ausdruck des Verhältnisses, in dem die himmlische Welt die irdische überschattet. Endlich imponirt hier im höchsten Grade die kirchliche Idee; es ist kein Bild von neutraler Schönheit, sondern ein gewaltiger Inbegriff des mittelalterlichen Glaubens; dabei coloristisch eine der grössten Leistungen Rafael's.

Den Gegensatz dazu bildet die Schule von Athen, ohne himmlische Gruppe, ohne Mysterium. Dass der Künstler hier die humanistische Philosophie des Quattrocento zum Ausdruck zu bringen bestrebt war, indem er die Geisteshelden des Alterthums als Vertreter der sieben freien Künste, des „Trivium und Quatrivium", sowie diese selbst in ihrer Rangfolge und in ihrer Gipfelung in der mit der platonischen Philosophie als zusammenfallend gedachten Theologie darstellte, ist neuerdings überzeugend nachgewiesen. Der Künstler hat das ganze Denken und Wissen in lauter lebendige Demonstration und in eifriges Zuhören übersetzt; die wenigen isolirten Figuren, wie der Skeptiker und Diogenes der Cyniker, sollen eben als Ausnahmen contrastiren. Trefflichste Vertheilung der Lehrenden und der Zuhörenden und Zuschauenden, leichte Bewegung im Raum, Reichthum ohne Gedränge, völliges Zusammenfallen der malerischen und dramatischen Motive. (Zu äusserst rechts bekanntlich Rafael's Selbstporträt; neben ihm wahrscheinlich Sodoma, sicherlich nicht Perugino. — Wichtiger Carton in der Ambrosiana zu Mailand.)[1]

a Der Parnass, das Bild der „Seienden" und Geniessenden. Das Vorrecht des lauten, begeisterten Redens hat nur Homer; das der Töne Apoll; sonst wird bloss geflüstert. Das Idealcostüm ist hier mit grossem Recht auch auf die neueren Dichter ausgedehnt, von denen nur Dante die unvermeidliche Kapuze zeigt. Der gemeinsame Mantel und der gemeinsame Lorbeer heben die Dichter über

---

1) Ein anderer echter Carton Rafael's in der Gal. zu Neapel.

das Historische und Wirkliche hinaus. Die Musen sind nicht der Abwechslung zu gefallen unter die Dichter vertheilt, sondern wie zu gemeinsamem Leben auf der Höhe des Berges versammelt. Auch sie sind nicht antiquarisch genau charakterisirt; R. malte seine Musen.

Von den beiden Ceremonienbildern gegenüber ist das geistliche Recht, d. h. die Ertheilung der Decretalen, in dieser kritischen Gattung ein Muster der Composition und Durchführung zu nennen. Der Figurenreichthum ist nur mässig, — der Ausdruck der Autorität beruht nicht in der Vollständigkeit des Gefolges, überhaupt nicht in der Masse. Die Köpfe sind fast lauter Bildnisse von Zeitgenossen. Man darf annehmen, dass Rafael sie freiwillig und in künstlerischer Absicht anbrachte. — Die Allegorie der Prudentia, Temperantia und Fortitudo in der Lunette ist eine der bestgedachten; im einzelnen ist nicht alles ganz lebendig geworden.

Von den allegorischen Frauen am Gewölbe ist die Poesie einer der reinsten und eigensten Gedanken Rafael's. Die Eckbilder des Gewölbes, historische Momente in strengerem Stil, beziehen sich jedesmal auf den Inhalt der beiden nächsten Wände; so das herrliche Urtheil Salomonis auf die Gerechtigkeit und das Verhältniss zu Gott zugleich. Mit dem Marsyas hat man einige Noth, und es bedarf einer entfernten Beziehung auf Dante, um ihn ausser der Poesie auch mit der Theologie in Verbindung zu bringen. Die Eva im Sündenfall ist ein Hauptbeleg für die Bildung des Nackten in R.'s mittlerer Zeit. Ebenso der Henker im Urtheil des Salomo. — (Die mythologischen Scenen in den kleinen Zwischenfeldern der Decke sind der Rest der von *Sodoma* hier unmittelbar vor R. begonnenen Malereien.)

Die Sockelbilder, grossentheils erst von *Perin del Vaga* an der Stelle eines untergegangenen Getäfels componirt und ausgeführt und später ganz übermalt, zeigen doch ungefähr, wie Rafael die decorative Wirkung des ganzen Saales verstanden wissen wollte.

Wären wir nur über die nähern Umstände der Entstehung dieser Fresken nicht so völlig im Ungewissen! Die grossen Fragen: wie viel wurde dem Maler vorgeschrieben? was that er selbst hinzu? für welche Theile hat er vielleicht nur mit Mühe Erlaubniss erhalten? welche Zumuthungen hat er abgewiesen? — diese Fragen sind vielleicht nie ganz zu beantworten. Es ist unbekannt, mit wem er in nächster Instanz zu thun hatte. So viel aber geht aus den Werken selbst hervor, dass die rein künstlerischen Beweggründe im einzelnen meist die Oberhand behielten. Wenn man in andern Bildern jener Zeit, bei Perugino, Pinturicchio, Sandro u. a., die Unersättlichkeit der Zeitgenossen an Allegorien und Symbolen aller Art kennen lernt, so wird es zur Gewissheit, dass Rafael aus eigenen Kräften Maass hielt, wählte, über- und unterordnete.

Neben der Decke der Sixtinischen Kapelle ist die Camera della

Segnatura, die fast genau zur gleichen Zeit gemalt wurde, das erste umfassende Kunstwerk von reinem Gleichgewicht der Form und des Gedankens. Noch die trefflichsten Meister des Quattrocento hatten sich durch den Reichthum an Zuthaten (Nebenpersonen, überflüssige Gewandmotive, Prunk der Hintergründe u. s. w.) stören lassen; ihr Vieles hebt sich gegenseitig auf; ihre scharfe Charakteristik vertheilt die Accente zu gleichmässig über das Ganze; Fra Bartolommeo, der erste grosse Componist neben Leonardo, bewegte sich in einem engbegrenzten Kreise und sein Lebensgefühl war seiner Formenauffassung nicht völlig gewachsen. — Bei Rafael zuerst ist die Form durchaus schön, edel und zugleich geistig belebt ohne Nachtheil des Ganzen. Kein Detail präsentirt sich, drängt sich vor; der Künstler kennt genau das zarte Leben seiner grossen symbolischen Gegenstände und weiss, wie leicht das Einzel-Interesssante das Ganze übertönt. Und dennoch sind seine einzelnen Figuren das wichtigste Studium aller seitherigen Malerei geworden. Die Behandlung der Gewänder, der Ausdruck der Bewegung darin, die Aufeinanderfolge der Farben und Lichter bieten wiederum eine unerschöpfliche Quelle des Genusses.

Die Stanza d'Eliodoro, wahrscheinlich (mit Ausnahme der Decke, worin mehrere Compositionen nicht einmal in der Erfindung auf Rafael zurückzugehen scheinen) fast ganz eigenhändig von Rafael in den Jahren 1512—14 ausgemalt, bezeichnet den grossen Schritt in das Historische. Es ist gewagt, aber erlaubt zu vermuthen, dass er sich nach den dramatisch-bewegten Gegenständen sehnte. Vielleicht hätte man noch gern mehr Alllgorien gehabt — vielleicht wollte im Gegentheil Julius II. seine eigenen Thaten in voller äusserer Wirklichkeit dargestellt sehen, etwa Momente aus dem Kriege der heiligen Ligue, den Einzug durch die Bresche von Mirandola u. dergl. — Beides wären Abwege gewesen, wenigstens für Rafael. Er gab nun Zeitgeschichte und Allegorie zugleich, die erstere im Gewande der letztern. Heliodor's Züchtigung ist ein Symbol der Vertreibung der Franzosen aus dem Kirchenstaate; die Messe von Bolsena (deren Thatsache ins Jahr 1263 fällt) bedeutet die Ueberwindung der Irrlehren am Anfang des 16. Jahrh. Nach dem Tode Julius' II. (1513) liess sich Leo X. diese Art von verklärender Darstellung der eigenen Geschichte alsobald gefallen; — vielleicht hatte Rafael schon Entwürfe für die beiden andern Wände gemacht, die dann ersetzt wurden durch den Attila (Symbol der Verjagung der Franzosen aus Italien) und durch die Befreiung Petri (Leo's X. Befreiung aus den Händen der Franzosen in Mailand, als er noch Cardinal war). — Es war ein grosses Glück, dass die damalige Aesthetik die Allegorie und die Anspielung für ein und dasselbe hielt, während doch die letztere

mit lauter historisch gedachten, individuell zu belebenden Gestalten wirken darf.

Wie man die Sache ansehe, von irgend einer Seite sind hier Concessionen gemacht worden. Die vier Momente liegen geschichtlich gar zu weit und fremd aus einander, als dass nicht zu vermuthen wäre, Rafael habe etwas anderes gemalt, als ursprünglich gewünscht worden war. Auch der Mangel an innerem Zusammenhang mit den vier alttestamentlichen Deckenbildern deutet auf einen Wechsel der Entschlüsse hin, der beim neuen Pontificat ohnedies eingetreten sein muss.

Im grossen ist aber doch das Thema ein gleichartig fortlaufendes, das sich auch in den übrigen Zimmern, allerdings getrübt, fortsetzt: Siege der Kirche unter göttlichem Schutze. Endlich hebt die Behandlung alle diese Gegenstände auf solche Weise, dass man in ihnen nur das Höchste sucht und ihnen nur den erhabensten Sinn zutraut.

Mit einer unbeschreiblichen Macht und Herrlichkeit hält Rafael seinen Einzug in das Gebiet der dramatischen Malerei; sein erstes Gemälde war der Heliodor. Er hat keine grossartigere bewegte Gruppe mehr geschaffen als die des himmlischen Reiters, mit den im Sturm zu seiner Seite schwebenden Jünglingen und dem gestürzten Frevler nebst dessen Begleitern. Woher die Erscheinung gekommen, wo sie vorübergesaust ist, zeigt der leere Raum in der Mitte des Vordergrundes, der den Blick auf die Gruppe um den Altar des Tempels frei lässt. Man bewundert mit Recht die Verkürzung in dem Reiter und in dem Heliodor, aber sie ist nur der meisterhafte Ausdruck für das Wesentliche, nämlich die glücklichste Schiebung der Figuren selbst. Von der Gruppe der Frauen und Kinder geht ein hundertfältiges Echo durch die ganze spätere Kunst. Endlich musste dem Papst sein Genüge geschehen; in voller Wirklichkeit auf seinem Tragsessel thronend, schaut er ruhig auf das Wunder hin, als käme es ihm gar nicht unerwartet. An dem Bildniss Marc Antons, der als Träger des Sessels mitgeht, hat man den bestimmten Beweis, dass R. seine Porträtpersonen wenigstens zum Theil freiwillig anbrachte.

Die Messe von Bolsena war eine viel einseitigere Aufgabe als der Heliodor. Das Geschehen des Wunders beschränkt sich auf einen ganz kleinen Fleck; es wäre ungefähr dasselbe, wenn ein Dramatiker die Peripetie seines Stückes auf das Verwechseln eines Ringes oder sonst auf ein scenisch kaum sichtbares Ereigniss bauen müsste. Aber innerhalb dieser Schranken ist das Herrlichste gegeben. Die Wahrnehmung und die Ahnung des Wunders geht wie ein geistiger Strom durch die andächtige Menge links, und der Reflex davon belebt auch schon die unten an der Treppe sitzenden Frauen und Kinder; in der Gruppe des Papstes und seiner Begleiter ist es ruhige Gewissheit, wie sie den mit tausend Wundern vertrauten Fürsten der Kirche zukommt, und von diesem Ausdruck durften auch die unten knieenden Obersten

der Schweizergarde nicht zu weit abweichen. An und für sich sind sie ein Vorbild monumentaler Costümbehandlung und zugleich in der lebensvollen Charakteristik jedes einzelnen Porträts und in der mächtigen Farbenwirkung unübertroffen. — Die Anordnung neben und über dem nicht einmal in der Mitte der Wand stehenden Fenster scheint für Rafael ein wahres Spiel gewesen zu sein: eben aus der Unregelmässigkeit entwickeln sich für ihn die schönsten Motive wie von selbst. Bei genauerer Betrachtung wird man aber von dieser Ansicht abgehen und glauben, dass viel Mühe und Nachsinnen dabei war. Die Doppeltreppe, die halbrunden Schranken, die Kirchenhalle selbst sind an sich ein architektonisch schönes Bild.

Attila und Leo der Grosse; eine gewaltige Scene fast von lauter Reitern — sollte es nicht nahezu unmöglich sein, neben so viel Thierwelt, so viel physischer Kraftäusserung dem höhern geistigen Gehalt zu seinem Rechte zu verhelfen? Allerdings für die himmlische Erscheinung blieb nicht viel Raum übrig, aber er wurde benutzt. Statt wolkenthronender Apostel drohend vorwärts schwebende, gleichsam eine überirdische Begleitung des ruhig mit den Seinigen daherziehenden Papstes. Bei den Hunnen sieht nur Attila, was vorgeht, mit der lebendigsten Wendung des Entsetzens; bei seinem Gefolge sind die Rosse ahnungsfähiger als die Menschen, sie werden wild und scheu, wodurch ein prächtiges Leben in die Gruppe kommt; über ihnen verdunkelt sich der Himmel, und ein Sturmwind saust in die Banner. Nur Attila's schwarzer Hengst ist noch ruhig; die angstvolle Geberde des Königs durfte nicht etwa durch das Bäumen seines Thieres mitverursacht scheinen.

Petri Befreiung, höchst originell in drei Momenten entwickelt. Auch die Wächter würdig und doch zugleich ganz der Situation entsprechend. In der Scene rechts wird Petrus vom Engel wie im Traum geführt. Der Lichteffect mit hoher Mässigung und grösster Meisterschaft gehandhabt; nichts Wesentliches ist ihm aufgeopfert.

Die allegorischen Sockelbilder enthalten noch in ihrer jetzigen Gestalt rafaelische Motive, die nicht zu verderben sind. — In den vier Deckenbildern erkennt man eine ähnliche, nur freiere Vereinfachung des Stiles, wie in den Eckbildern am Gewölbe des vorigen Zimmers; wie diese als Mosaiken, so sind sie als Teppiche gedacht.

Die Stanza d'Eliodoro kennzeichnet in der malerischen Behandlung die coloristische Richtung Rafael's, die er augenscheinlich unter dem Einfluss von Sodoma und namentlich von Seb. del Piombo ausbildete und die sich gleichzeitig in manchen Tafelbildern, wie in der „Fornarina“ der Tribuna, in den Bildnissen von Julius II. und Leo X., in der Madonna di Foligno u. s. f. bethätigt. Sie darf nach dieser Seite als die grossartigste Leistung des Künstlers gelten.

In der Stanza dell' Incendio ist vielleicht nichts von Rafael's eigener Hand gemalt; am Gewölbe liess er die Malereien Perugino's stehen, um seinen Lehrer nicht zu kränken.

Die Anspielung ist hier schwerer zu errathen als in den Gemälden des vorigen Zimmers. Es sind die Thaten Leo's III. und Leo's IV., also Scenen des 8. und 9. Jahrh., die hier zunächst der Namensgleichheit mit Leo X. zu Liebe aus der ganzen Kirchengeschichte ausgewählt und unter den Zügen des letztern dargestellt sind (vergl. S. 798). Der Reinigungseid Leo's III. erscheint uns nur als ein stattliches Ceremonienbild, das wenigstens zeigt, auf welcher Höhe lebendiger historischer Einzeldarstellung die ausführenden Schüler in jenem Augenblicke (bis 1517) standen. Hier lernte *Perin del Vaga* jene Charakteristik, die in seinen Helden des Hauses Doria (in der obern Halle des Palastes zu Genua) nachklingt.

Die Krönung Karl's des Grossen giebt sich noch entschiedener als ein politisches Tendenzbild zu erkennen, ein frommer Wunsch Leo's X., der gerne Franz I. zum Kaiser gemacht hätte, dessen Züge Karl trägt. Hier ist es wahrhaft schmerzlich, Rafael mit dem gewaltsamen Interessantmachen einer Ceremonie beschäftigt zu sehen; halbnackte Männer schleppen prächtiges Geräth herein; die Köpfe der reihenweis sitzenden Prälaten müssen sich trotz dem feierlichen Augenblicke zum Theil umwenden, damit der Beschauer nicht gar bloss Infeln erblicke. Und doch ist aus der Scene gemacht, was nur Rafael daraus machen konnte, und das Einzelne ist zum Theil so schön, dass man es gerne seiner eigenen Hand zutrauen möchte.

Seine ganze Grösse als historischer Componist findet er wieder in dem Siege von Ostia. Kampf, Bändigung und Gefangenführung sind hier meisterhaft zu einem höchst energischen und einfach schönen Bilde vereinigt, das nur der Ausführung und der spätern Entstellung halber weniger in die Augen fällt.

Endlich das berühmte Bild l'Incendio del Borgo; der Aufgabe nach das misslichste von allen: Leo IV. löscht durch das Zeichen des Kreuzes eine Feuersbrunst in der Nähe der Peterskirche. Damit sollte die Allmacht des päpstlichen Segens symbolisirt werden. Mit diesem Ereignis selber war gar nichts anzufangen, weil das Aufhören des Feuers an sich und vollends die Causalverbindung mit der Geberde des Papstes sich nicht sinnlich darstellen liess. Rafael schuf statt dessen das stilgewaltigste Genrebild, das vorhanden ist: die Darstellung der Fliehenden, Rettenden und hilflos Klagenden. Hier sind lauter rein künstlerische Gedanken verwirklicht, frei von der letzten historischen oder symbolischen Rücksicht, im Gewande einer heroischen Welt. Die höchste Wonne der freien Erfindung muss den Künstler dabei be-

seelt haben; die einzelnen Motive sind immer eines wunderbarer als das andere und ihr Zusammenwirken wiederum unvergleichlich. Ganz gewiss geht es bei einer Feuersbrunst in der Regel ganz anders zu, allein für dieses heroische Menschengeschlecht hätte z. B. die Lichteffektmalerei eines A. van der Neer doch nicht hingereicht. Eigentlich brennt nicht der Borgo, sondern Troja; statt der Legende liegt das zweite Buch der Aeneide zu Grunde. Doch darf man auch die schöne entfernte Gruppe um den Papst nicht übersehen.

Die Sockelfiguren — Fürsten, die dem römischen Stuhl besondere Dienste erwiesen — sind für ihre Stelle sehr glücklich gedacht und mit Recht nicht als sklavenartige Karyatiden, sondern als frei thronende Fürsten gegeben. *Giulio* führte sie nach Rafael's Angabe aus; *Maratta* musste sie später neu malen.

In der Sala di Costantino verzichtete Leo X. auf weiteres Anspielen auf die eigene Persönlichkeit zu Gunsten der Verherrlichung der Gründung einer christlichen Staatsreligion durch Constantin und der weltlichen Herrschaft des Papstes. So kam der erste aller Historienmaler gegen Ende seines Lebens an die direct geschichtlichen und durch die Zeitentfernung dennoch idealen Aufgaben.

Rafael fertigte, wie es scheint, ausser einem nicht ganz vollständigen Entwurf für das Ganze des Saales, die Cartons für die Schlacht, für die Taufe und für die Schenkung Constantin's; sodann für vielleicht sämmtliche Tugenden und theilweise auch für die heiligen Päpste, wenn nicht für alle. Von der Decke gehört ihm nichts und von der Fensterwand nur ein Theil an. Die Sockelbilder, zum Theil sehr schön gedacht, sind jetzt wesentlich Maratta's Werk; ihre Erfindung wurde schon vor 200 Jahren dem Giulio zugeschrieben. (Rafael gedachte alles in Oel, nicht al fresco zu malen.)

Die Ausführung des jetzt Vorhandenen gehört wesentlich dem *Giulio Romano*; von *Francesco Penni* rührt die Taufe, von *Raffaelle dal Colle* die Schenkung her. Die Decke ist eine späte Arbeit des *Tommaso Laureti.*

Die Erscheinung des Kreuzes, mit der wir beginnen, ist wohl nicht von Rafael entworfen. Die Gruppe der Soldaten ist sehr ungescheut aus dem Sturm auf Jericho in der zehnten Arcade der Loggien entlehnt und das Uebrige, zum Theil ziemlich frivol, dazu componirt (z. B. der Zwerg).

Dagegen ist die Schlacht Constantin's in Giulio's hier noch tüchtiger Ausführung eines der grössten Lebensresultate Rafael's. Rafael musste hier einen Angelpunkt der Welt- und Kirchengeschichte als solchen darstellen. Vor allem einen Sieg im Moment der Entscheidung. Auch die brillanteste Episode genügt hiezu nicht; das Heer als Ganzes muss siegen. Dies ist hier zur Anschauung gebracht

durch das gleichmässig gewaltige Vordringen der christlichen Reiter und durch die Stellung Constantin's genau in der Mitte des Bildes, die er eben im Begriff ist weitersprengend zu überschreiten. Auf diesem Hintergrunde gewinnen erst die prachtvollen Episoden des Einzelkampfes ihre wahre Bedeutung, ohne aus dem Ganzen herauszufallen. Ruhig, wie ein Prinzip, thront der Heerführer inmitten seiner Schlacht; die Beziehungen einzelner Krieger auf ihn, die Gruppe der Engel über ihm, verstärken seine centrale Bedeutung; ein Krieger zeigt ihm den im Wasser versinkenden Maxentius. — Die Aufeinanderfolge und Auswahl der einzelnen Motive des Kampfes ist der Art, dass keines das andere aufhebt; sie sind nicht nur räumlich wahrscheinlich, sondern auch beim grössten Reichthum dramatisch deutlich.

Die Taufe Constantin's ist weit mehr als ein blosses Ceremonienbild und steht in der Composition beträchtlich über dem Schwur Leo's III. und der Krönung Karl's. Sie ist nicht gegeben als Function, die auf dem Ceremoniale und auf bestimmten Costümen beruht, sondern als idealer historischer Augenblick. Die ganze Gruppe ist in einer Bewegung, die durch das Stufenwerk des Raumes vortrefflich modificirt wird. Die äussersten beiden Figuren, Zuthaten Penni's, wirken freilich als Coulissen.

Die Schenkung Constantin's, die unter jeder andern Hand ein Ceremonienbild geworden wäre, ist hier ebenfalls ein idealer historischer Augenblick. Der Kaiser überreicht dem Papst S. Silvester nicht eine Urkunde, worin man sich die Schenkung der Stadt Rom geschrieben denken müsste, auch nicht ein Stadtmodell, womit sich spätere Künstler in ähnlichen Fällen geholfen haben, sondern eine goldene Statuette der Roma. Sein knieendes Gefolge, das durch seine Stelle noch den Weg bezeichnet, den es gekommen ist, besteht nur aus vier Personen: die Nachdrängenden werden durch Wachen abgehalten. Die vordern Gruppen, bei spätern Künstlern oft sogar im besten Fall nur schöne Füllstücke, sind hier der wesentliche und höchst lebendige Ausdruck der Freude des ungenirten römischen Volkes. Alle Ergebenheitsmienen von reihenweis aufgestellten Behörden könnten diesen Ausdruck nicht ersetzen; das römische Privatleben sollte seinen persönlichen Jubel aussprechen. Die Architektur der alten Peterskirche ist frei und sehr schön benützt.

Die Figuren der h. Päpste und der Tugenden haben schon grösserntheils den gleichgültigen allgemeinen Stil der römischen Schule; obwohl sie noch von Giulio und Penni herrühren.

Schon bei Anlass der Architektur (S. 237 f) wurde der Vaticanischen Loggien gedacht, d. h. der ersten Arcadenreihe des zweiten Stockwerkes im vordern Hofe des Vaticans, als des ersten a

Meisterwerkes moderner Decoration (Juli 1517— Mai 1519)[1]. Wir gelangen zu den biblischen Darstellungen, die je zu vieren in den Kuppelwölbungen der ersten 13 Arcaden angebracht sind. Sie wurden nach Rafael's Zeichnungen ausgeführt von *Giulio Romano*, *Francesco Penni*, *Pellegrino da Modena*, *Perin del Vaga* und *Raffaelle dal Colle* (?), die Decoration von *Gio. da Udine*. Die Figur der Eva im Sündenfall gilt bekanntlich als Rafael's eigene Arbeit. Es ist nicht bekannt, wie gross und wie genau ausgeführt die Entwürfe waren, nach denen er die Schüler arbeiten liess; wahrscheinlich je nach Umständen.

Ort und Technik schrieben die grösste Einfachheit vor. Lichteffect, Ausdruck einzelner Köpfe, irgend ein raffinirtes Detail durfte nie die Grundlage und Seele des Bildes ausmachen. Was nicht mit deutlichen Beziehungen und Geberden zu erreichen war, musste wegbleiben. Der menschlich interessante Kern der Scenen, ohne irgend einen bestimmten orientalischen Bezug, musste zum idealen, für alle Zeiten und Länder gültigen und verständlichen Kunstwerk ausgebildet werden. Von der venezianischen Art, den Vorgang in eine Novelle des 16. Jahrh. zu übersetzen, konnte hier keine Rede sein. Man halte aber die Loggienbilder neben die Umrisszeichnungen dieser Art eines Palma oder Bonifazio, und man wird des Gedankenunterschiedes inne werden. Uebrigens ist in vielen Loggienbildern die Landschaft so schön und bedeutend wie bei den Venezianern, worauf hier ausdrücklich hingewiesen werden muss. (Erschaffung der Eva, Adam's Feldbau, Jacob mit Rahel am Brunnen, Jacob mit Laban streitend, Joseph als Traumdeuter vor seinen Brüdern, Findung Mosis u. a. m.)

Die Vortrefflichkeit der einzelnen Motive entzieht sich durchaus der Beschreibung: es scheint sich alles von selbst zu verstehen. Um den Werth jedes einzelnen Bildes ins Licht zu setzen, müsste man jedesmal nachweisen, wie andere Künstler meist mit grössern Mitteln doch nur eine geringere, weniger geistvolle Lösung zu Stande gebracht oder auch gänzlich neben das Ziel geschossen haben. Streitig für unser Gefühl sind nur die ersten Bilder, die der Weltschöpfung. Rafael bediente sich hier zum Ausdruck für den Schöpfer des Typus, den Michelangelo in der Sistina zum Leben gerufen hatte; die Kunst hatte jetzt gleichsam das Recht, die in verschiedene Acte getheilte Schöpfung als lauter Bewegung darzustellen. Gleich darauf be-

---

1) Neuerdings hat man, nicht ohne Rafael in seinen besten Rechten zu kränken, dem Giovanni da Udine den Gesammtplan für alle Malereien in den Loggien zuschreiben wollen. Die sogenannte Bibel Rafael's sollte danach bis zur zehnten Arcade von Francesco Penni entworfen und gemalt sein, der Rest von Perino del Vaga. Giulio Romano's Theilnahme an den Loggien wird überhaupt geleugnet, und alle Entwürfe Rafael's werden für Nachzeichnungen erklärt.

ginnt die Geschichte des ersten Menschenpaares, die hier durch die Bestimmtheit des landschaftlichen Raumes einen von den Darstellungen gleichen Inhaltes in der Sistina wesentlich verschiedenen Grundton erhält. Diese vier Bilder allein offenbaren schon den grössten historischen Componisten, wie man beim Durchdenken ihrer Motive zugeben wird. Mit den vier Noahbildern beginnt ein neues, patriarchalisch-heroisches Leben, das dann in den vier Bildern der Geschichte Abraham's und in den vier folgenden mit der Geschichte Isaak's seine Fülle entfaltet. Abraham mit den drei Engeln, Loth mit seinen Töchtern fliehend, der knieende Isaak, die Scene beim König Abimelech gehören zu den schönsten Motiven Rafael's. Und doch glaubt man erst in den Bildern der Geschichte Jacob's und vollends derjenigen Joseph's das Höchste innerhalb der Grenzen dieser Gattung vor sich zu haben, zumal in der Scene „Joseph vor seinen Brüdern als Traumdeuter". — Von den acht Bildern mit der Geschichte des Moses sind die ersten noch sehr schön, und unter den spätern besonders die Anbetung des goldenen Kalbes; dazwischen aber tritt mit „Moses auf Sinai", und „Moses vor der Wolkensäule" eine starke Verdunkelung ein. Vermuthlich war dem Künstler der vorgeschriebene Gegenstand zuwider, das letztere Bild kann er kaum selbst componirt haben. Von den vier Bildern der Eroberung Palästina's ist der Sturm auf Jericho besonders ausgezeichnet; von den vieren der Geschichte David's die Salbung, von der Geschichte Salomo's das Urtheil. Mit den Bildern der letzten Arcade begann Rafael die Geschichten des neuen Testamentes; der Anfang, zumal die Taufe Christi zeigt, was wir an der Fortsetzung verloren haben. (Das Abendmahl schwerlich von Rafael.)

Eine besondere Beachtung verdient die Behandlung des Uebersinnlichen. Die Kleinheit des Maassstabes schrieb eine Wirkungsweise durch lauter Geberde und Bewegung vor. „Die Scheidung des Lichtes von der Finsterniss" (1. Arc., 1. Bild) ist unter dieser Bedingung ganz vorzüglich grossartig gedacht: die Geberde der Extremitäten drückt das Auseinanderweisen und zugleich die höchste Macht aus. Bei den ersten Menschen tritt Gott als weiser Vater auf; der Engel, der sie aus dem Paradiese treibt, zeigt in der Geberde ein tröstendes Mitleid. In starker schwebender Bewegung erscheint Gott dem Abraham, dem Isaak (mit dem Gestus des Verbietens) und dem Moses im feurigen Busche; mit der Himmelsleiter musste auch Rafael sich behelfen, wie es ging. In der Gesetzgebung auf Sinai, wo Gott thronend im Profil dargestellt ist, trägt sich die Bewegung auf die heranstürmenden Posaunenengel über u. s. w.

Mit den Decorationen haben diese biblischen Bilder allerdings nicht den geringsten geistigen Zusammenhang. Allein dieses ornamentale System vertrug überhaupt nur einen neutralen Inhalt und

hätte für religiöse Symbole und Anspielungen kein Gefäss abgeben können.

a Rafael's Tapeten bestehen aus zwei Reihen, von denen jedenfalls nur die erste, mit den zehn Ereignissen aus der Apostelgeschichte, ihm im engern Sinne angehört. Sie wurde ihm von Leo X. in Auftrag gegeben, um dem Ideenkreis der Sixtinischen Kap. den noch fehlenden Abschluss zu geben: An Schöpfung und Sündenfall der Decke reiht sich in den Wandfresken die Geschichte der Erlösung Israel's durch Moses und der Menschheit durch Christus; es blieb für die Tapeten die Ausbreitung des Christenthums durch die Apostel übrig. Er schuf in den Jahren 1515 und 1516 (also gleichzeitig mit den Entwürfen zur Stanza dell' Incendio) die berühmten Cartons, von denen noch sieben im Kensington-Museum zu London aufbewahrt werden. Gewirkt wurden sie in Brüssel in der Werkstatt des Pieter van Aelst. Sieben der Teppiche waren 1519 bereits vollendet und aufgehängt. Die Wirker hatten sich an seine Zeichnung gehalten, so genau man sich damals überhaupt an Vorlagen hielt; es kommen Freiheiten, z. B. in der Behandlung einzelner Köpfe und des landschaftlichen Grundes vor, die sich ein jetziger Künstler bei seinen Executanten verbitten würde. (Von drei gleichzeitig ausgeführten Exemplaren ist das eine noch jetzt im Vatican, Verbindungsgalerie zwischen den Stanzen und dem obern Gang der Antiken, ein zweites in Madrid, ein drittes in Berlin.)

Von ihren nur in wenigen Beispielen erhaltenen Randarabesken ist schon (S. 239a) die Rede gewesen. Ausserdem haben sie Sockelbilder in gedämpfter Goldfarbe. Hier zeigt es sich, wie Leo X. seine eigene Lebensgeschichte taxirte. Ohne irgend einen Bezug auf die oben stehenden Thaten der Apostel geht sie unten parallel mit, und zwar auch die Momente, die nichts weniger als ruhmreich waren, wie die vermummte Flucht aus Florenz, die Gefangennehmung in der Schlacht von Ravenna u. dgl. Das Glückskind findet alles, was ihm widerfahren, nicht bloss merkwürdig, sondern auch monumental darstellbar, und dieser Zug des mediceischen Gemüthes hat noch hundert Jahre später Rubens und seine ganze Schule zur Verherrlichung der zweideutigsten Thatsachen in Anspruch genommen (Galerie de Marie de Médicis, jetzt im Louvre). Jene Sockelbilder, in schönem und gemässigtem Reliefstil erzählt, bedurften, beiläufig gesagt, zur örtlichen Verdeutlichung der gleichen Nachhilfe wie das Relief der Alten: nämlich der Personification von Flüssen, Bergen, Städten etc. Auch das allgemeine ideale Costüm war hier, wo kein Detail scharf charakteristisch vortreten durfte, durchaus nothwendig.

In den Hauptbildern war Rafael frei und konnte seinen tiefsten Inspirationen nachgeben. Es ist vorauszusetzen, dass er hier selbst

die Momente wählen durfte, wenigstens sind sie alle so genommen, dass man keine bessern und schöner abwechselnden aus der Apostelgeschichte wählen könnte. Die Technik der Wirkerei, auf die er seine Arbeit zu berechnen hatte, erlaubte ihm beinahe so viel, als das Fresco. Er scheint mit einer ruhigen, gleichmässigen Wonne gearbeitet zu haben. Das reinste Liniengefühl verbindet sich mit der tiefsten geistigen Fassung des Momentes. Wie sanft und eindringlich ist in dem Bilde „Weide meine Schafe!“ die Macht des verklärten Christus ohne alle Glorie ausgedrückt, indem die Gruppe der Apostel, je näher bei ihm, desto mehr zu ihm hingezogen wird; die hintersten stehen noch ruhig, während Petrus schon kniet. Die Heilung des Lahmen im Tempel — einer jener Gegenstände, die in spätern Bildern durch Ueberladung mit gedrängten Köpfen pflegen erdrückt zu werden — ist hier durch die architektonische Scheidung und durch erhabenen Stil in die schönste Ruhe gebracht. Pauli Bekehrung ist (hier ohne Lichteffect) auf die einzig würdige Weise geschildert, während die meisten andern Darsteller ihre Virtuosität in einem rechten Getümmel zu zeigen suchen. Das Gegenstück bildet die Steinigung des Stephanus. Die Blendung des Zauberers Elymas (leider zur Hälfte verloren) und die Strafe des Ananias sind die höchsten Vorbilder für die Darstellung feierlich-schrecklicher Wunder; das Dämonische hat ruhige Gruppen zum Hintergrunde. Wiederum gehören zusammen: Pauli Predigt in Athen und die Scene in Lystra, beide von unermesslichem Einfluss auf die spätere Kunst, so dass z. B. der ganze Stil Poussin's ohne sie nicht vorhanden wäre. Das eine ein Bild des reichsten Seelenausdruckes, der sich der mächtigen Profilgestalt des Apostels doch vollkommen unterordnet; das andere eine der schönsten bewegten Volksgruppen, so um den Opferstier geordnet, dass dieser mit seiner Wendung sie unterbricht und doch nichts verdeckt; man empfindet, dass der Apostel ob diesem Auftreten der Masse vor Leid ausser Fassung gerathen muss. — Endlich der Fischzug Petri, ein Bild des geheimnissvollsten Zaubers; der Moment der physischen Anstrengung (in welchen beiden Gestalten!) ist in die zweite Barke verwiesen, in der vordern kniet Petrus schon vor dem sitzenden Christus, und der Beschauer wird nicht durch den Anblick der Fische gestört, über welchen man in andern Bildern den Hauptgegenstand, nämlich den Ausdruck der vollen Hingebung und Ueberzeugung des Apostels, vergessen muss. — Erst 1869 ist noch ein elfter zugehöriger Teppich im Vatican wieder aufgefunden, die Krönung der Maria darstellend.

Die zweite Reihe der Tapeten, schon in der Technik geringer, ist als ein Geschenk Franz' I. für den päpstlichen Hof gewirkt worden (1524—26). Es scheint, dass niederländische Künstler aus kleinen Entwürfen Rafael's und seiner Schüler grosse Cartons machten, die

diesen Tapeten zu Grunde gelegt wurden. Mehrere Compositionen, vorzüglich die grandiose Anbetung der Hirten, auch die der Könige, der Kindermord, die Auferstehung, zeigen trotz zahlreicher niederländischer Zuthaten die unverwüstliche Erfindung des Meisters, seine hochbedeutende Entwicklung des Herganges; von mehrern andern dagegen kann ihm gar nichts angehören; es ist Speculation, die sich an den damals noch weltberühmten Namen knüpfte, ehe Michelangelo's Ruhm alles übertönt hatte.

Ausser diesen grossen päpstlichen Aufträgen übernahm Rafael noch eine Anzahl von Fresken für Kirchen und Privatleute.

a Das frühste (1512) ist der Jesajas an einem Pfeiler des Hauptschiffes von S. Agostino in Rom. (Seit einer unglücklichen Restauration ist Rafael nur noch für die Umrisse verantwortlich). Der Einfluss der Sistina, die nicht lange vorher vollendet war, lässt sich wohl nicht verkennen; stärker aber als Michelangelo spricht Fra Bartolommeo aus dem Bilde. In der schönen Zusammenordnung des Propheten mit den Putten möchte Rafael jenen beiden überlegen sein.

Eine ganz andere Art von Concurrenz mit Michelangelo drückt b sich in dem berühmten Fresco von S. Maria della Pace (1514) aus. (Bestes Licht: um 10 Uhr.) Die Aufgabe himmlisch begeisterter Frauengestalten, die sich das Alterthum in seinen Musen ganz anders gestellt hatte, gehört hier der Symbolik des Mittelalters an, ebenso die Motivirung durch die Engel. Michelangelo war hiervon abgegangen und hatte das Uebernatürliche ganz in der Gestalt der Sibyllen selbst zu concentriren gesucht, so dass ihnen die Putten nur als Begleitung und Gefolge dienen; später liessen Guercino und Domenichino die Engel ganz weg, und ihre Sibylle sehnt sich einsam aus dem Bilde hinaus. Rafael dagegen drückte grade in der Verbindung der Sibyllen mit den Engeln den schönsten Enthusiasmus des Verkündens und Erkennens aus. Man bemerkt lange nicht, dass die Engel von kleinerm Maassstabe sind; wie etwa die Griechen den Herold kleiner als den Helden bilden mochten. Die Anordnung im Raum, die durchgehende und so schön aufgehobene Symmetrie, die Bildung der Formen und Charaktere verleihen diesem Werke eine Stelle unter den allergrössten Leistungen Rafael's, und vielleicht wird es von all seinen Fresken am frühsten die Vorliebe des Beschauers gewinnen.

c Im Jahre 1516 erbaute und schmückte Rafael die Kap. Chigi, im linken Seitenschiff von S. Maria del Popolo; nach seinen Cartons fertigte damals ein Venezianer, *Luigi del Pace,* die Mosaiken der Kuppel. (Sie gehören als venezianische Mosaiken nicht zu den bestgearbeiteten dieser Zeit.) Der segnende Gott-Vater mit Engeln, in der Lanterna, zeigt das bedenkliche Verkürzungssystem, das damals hauptsächlich durch Correggio aufkam, in seiner edelsten Aeusserung. Ringsum sind die sieben Planeten und (als achte Sphäre) der Fix-

sternhimmel unter dem Schutze und der Leitung göttlicher Boten dargestellt. Hier treffen Mythologie und christliche Symbolik auf einander; bewundernswürdig hat Rafael ihre Gestalten im Charakter geschieden und in der Handlung verbunden. Die Planetengötter gewaltig, befangen, leidenschaftlich; die Engel abwehrend und ruhig waltend. Die Anordnung im Raum, so dass z. B. die Planetengötter nur mit dem Oberleib hervorragen, ist der Aufgabe so angemessen, als könnte sie gar nicht anders sein.

Für denselben Agostino Chigi (einen reichen sienesischen Banquier), der diese Kapelle erbauen liess, entstand damals das schönste Sommerhaus der Erde, die Farnesina an der Longara zu Rom (s. S. 274b). Zwischen den Arbeiten der Stanza d'Eliodoro liess sich neben Peruzzi (s. S. 233e u. 821) auch Rafael einstweilen (1514) zu einem Frescobilde für seinen Gönner Agostino herbei und malte in dem Nebenraume links die Galathea, das herrlichste aller modern-mythologischen Bilder. Hier ist die allegorisch gebrauchte Mythologie kein conventioneller Anlass zur Entwicklung schöner Formen, sondern was Rafael geben wollte, liess sich überhaupt nur in diesem Gewande ganz rein und schön geben. Welcher bloss menschliche Hergang hätte genügt, um das Erwachen der Liebe in seiner vollen Majestät deutlich darzustellen? Die Fürstin des Meeres ist lauter wonnige Sehnsucht; umzielt von Amorinen, umgeben von Nymphen und Tritonen, welche die Liebe schon vereinigt hat, schwebt sie auf ihrer Muschel über die ruhige Fluth: selbst an die Zügel ihrer Delphine hat sich ein wundervoller Amorin gehängt und lässt sich von ihnen wohlgemuth über die Gewässer ziehen. Im einzelnen wird man, beiläufig gesagt, hier am besten sich überzeugen können, wie wenig Rafael in seinem Formgefühl von der Antike abhängig war; nicht nur die Auffassung, sondern jeder Contour ist sein eigen. Und zwar ist seine Zeichnung eine minder ideale, mehr naturalistische, als die der Griechen; er ist der Sohn des 15. Jahrh. Es giebt „correctere" Gestalten aus der David'schen Schule; wer möchte sie aber gegen diese eintauschen?

In seinen letzten Lebensjahren (1516 u. 17) schuf dann Rafael die Entwürfe zu der berühmten Geschichte der Psyche für die grosse untere Halle der Farnesina; sie wurden ausgeführt von *Giulio Romano*, *Francesco Penni* und (das Decorative und die Thiere) von *Giov. da Udine* (voll. 1518). Die Schüler haben die Gedanken des Meisters in einem conventionellen, z. Th. selbst rohen Stile wiedergegeben; um zu wissen, wie Rafael sie dachte, versuche man, sie in den Stil der Galathea zurückzuübersetzen. Für seine Composition erhielt Rafael eine flache Decke mit abwärts gehenden Gewölbezwickeln. An den Vorderseiten der Zwickel stellt er zehn Momente der Geschichte

der Psyche dar, an den innern Seiten schwebende Genien mit den Attributen der Götter, an der mittlern Fläche in zwei grossen Bildern das Gericht der Götter und das Göttermahl bei Psyche's Hochzeit. Der Raum ist durchgängig ein idealer und durch einen blauen Grund repräsentirt, seine Trennung nicht scharf architektonisch, sondern durch Frucktkränze dargestellt, in denen Giov. da Udine die schon an den Loggienfenstern bewährte Meisterschaft offenbarte.

Raum und Format der Zwickel waren für Geschichten von mehreren Figuren scheinbar so ungeeignet als möglich; Rafael aber entwickelte gerade daraus (wie aus der Wandform bei der Messe von Bolsena, der Befreiung Petri, den Sibyllen) lauter Elemente eigenthümlicher Schönheit. Irgend eine bestimmte Räumlichkeit, ein bestimmtes Costüm durfte allerdings darin nicht vorkommen; das war seine Freiheit neben dem ungeheuern Zwang, den ihm die Einrahmung auferlegte. Nur nackte oder ideal bekleidete menschliche Körper, nur die schönsten und deutlichsten Schneidungen, nur die Wahl der prägnantesten Momente konnten das Wunder vollbringen. Die letztern sind auch in der That nicht alle gleich glücklich, und bei allen muss man die Kenntniss der bei Apulejus erzählten, damals Jedermann geläufigen Mythe voraussetzen. Aber im ganzen bezeichnen sie doch den Gipfel des Möglichen in dieser Art. (Besonders: Amor, der den drei Göttinen die Psyche zeigt; die Rückkehr Psyche's aus der Unterwelt; Jupiter, den Amor küssend; Merkur die Psyche emportragend.) — In den beiden grossen, als ausgespannte Teppiche gedachten Deckenbildern mit den olympischen Scenen gab Rafael nicht jene Art von Illusion, die mit Schaaren von Figuren in Untensicht auf Wolkenschichten den Himmel darzustellen vermeint, sondern eine Räumlichkeit, die das Auge befriedigt und für den innern Sinn mehr wahrhaft überirdisch erscheint als alle jene perspectivischen Empyreen. Die einzelnen Motive gehören zum Theil zu seinen reifsten Früchten (der sinnende Jupiter und der plaidirende Amor, Mercur und Psyche; im Hochzeitsmahl vorzüglich das Brautpaar, der aufwartende Ganymed u. a. m.), und doch fällt nichts Einzelnes aus dem wunderwürdig geschlossenen Ganzen heraus. — Die schwebenden Amorine mit den Abzeichen und Lieblingsthieren der Götter sind wohl im ganzen eine Allegorie auf die Allherrschaft der Liebe, im einzelnen aber Kinderfiguren von lebendigstem Humor und trefflichster Bewegung des Schwebens im gegebenen Raum.

Vielleicht that es Rafael über dieser Arbeit leid um die vielen andern darstellbaren Momente aus der Geschichte der Psyche, die nur eben hier keine Stelle finden konnten, weil sie eine bestimmte Oertlichkeit und eine grössere Figurenzahl verlangten. Wie dem auch sei, er entwarf eine grössere Reihe von Scenen, deren Andenken —

leider nur nach einer spätern Redaction des *Michiel van Cocxie* — in Stichen und neuern Nachstichen (u. a. in der Sammlung von Réveil) vorhanden ist[1]). So einfach und harmlos als möglich wird darin die Geschichte erzählt; das Auge nimmt die göttliche Schönheit der meisten dieser Compositionen hin, als verstände sie sich ganz von selbst. Das ist es ja überhaupt, was uns Rafael so viel näher bringt als alle andern Maler. Es giebt keine Scheidewand mehr zwischen ihm und dem Verlangen aller seither vergangenen und künftigen Jahrhunderte. Ihm muss man am wenigsten zugeben oder mit Voraussetzungen zu Hilfe kommen. Er erfüllt Aufgaben, deren geistige Prämissen — ohne seine Schuld — uns sehr fern liegen, auf eine Weise, die uns ganz nahe liegt. Die Seele des modernen Menschen hat im Gebiet des Formschönen keinen höhern Herrn und Hüter als ihn. Denn das Alterthum ist zerstückelt auf unsere Zeit gekommen, und sein Geist ist doch nie unser Geist.

Die höchste persönliche Eigenschaft Rafael's war, wie zum Schluss wiederholt werden muss, nicht ästhetischer, sondern sittlicher Art: nämlich die grosse Ehrlichkeit und der starke Wille, womit er in jedem Augenblick nach demjenigen Schönen rang, dass er eben jetzt als das höchste Schöne vor sich sah. Er hat nie auf dem einmal Gewonnenen ausgeruht und es als bequemen Besitz weiter verbraucht. Diese sittliche Eigenschaft wäre ihm bei längerem Leben wohl auch bis ins Greisenalter verblieben. Wenn man die colossale Schöpfungskraft grade seiner letzten Jahre sich ins Bewusstsein ruft, so wird man inne, was durch seinen frühen Tod auf ewig verloren gegangen ist.

Die Schüler Rafael's bildeten sich an den grössten Unternehmungen seiner letzten Jahre. War es ein Glück für ihre eigene Thätigkeit, dass sie von Anfang an unter dem Eindrucke seiner grossen Auffassung der Dinge standen? konnten sie noch mit eigener, naiver Art an ihre Gegenstände gehen? und welche Wirkung musste es auf sie ausüben, wenn sie aus dem Gerede der Welt entnahmen,

1) Von sonstigen Fresken der Schüler Rafael's oder entfernterer Nachahmer nach seinen Entwürfen sind in Rom vorhanden: Wanddecorationen mit allegorischen Darstellungen in Bezug auf die Allherrschaft der Liebe, in einem reizend decorirten Raum des Vaticans (dem sog. Badezimmer des Cardinals Bibbiena), neben dem dritten Stock der Loggien; — die Planetengottheiten, auf Wagen von ihren geheiligten Thieren gezogen, in den Ovalen der Decke des grossen Saales des Appartamento Borgia (S. 239 b); — die zwölf Apostel, die man jetzt in S. Vicenzo ed Anastasio alle tre Fontane an den Pfeilern gemalt sieht, sind nach Stichen des *Marc Anton* ausgeführt, die Urbilder in der jetzt umgebauten Sala vecchia de' Palafrenieri sind unter Uebermalungen der Zuccheri verschwunden.

was man eigentlich an ihrem Meister bewunderte? In letzter Linie kam es dabei sehr auf ihren Charakter an.

Der bedeutendste darunter ist *Giulio Romano* (1492—1546). Eine leichte, unermüdliche Phantasie, die auch Streifzüge in das Gebiet des Naturalismus nicht verschmäht und sich vorzugsweise in den neutralen Gegenständen, in den Mythen des Alterthums zu ergehen liebt, zu der kirchlichen Malerei aber gar keine innerliche Beziehung mehr hat und einer grenzenlosen Verwilderung, einer öden Schnellproduction anheimfallen musste.

a Frühe decorative Malereien: aus Pal. Borghese drei abgesägte b Stücke aus der Villa Lante, mit altrömischen Geschichten, jetzt in der c Casa Mond zu Rom; in der Villa Madama (Fries mit Putten und Fruchtschnüren in einem Zimmer links; s. jedoch S. 239 k); in der d Farnesina (Fries eines obern Saales, eher von *Peruzzi*). — Frühe Ma-e donnen in der Gal. Borghese, im Pal. Colonna (Zimmer r.), in der f Sacristei von S. Peter, in den Uffizien (Tribuna); die Mutter mehr resolut, die Kinder mehr muthwillig als bei Rafael: die Melodie der Linien schon beinahe verklungen. — Das vielleicht früheste grosse Altar-g bild: auf dem Hochaltar von S. M. dell' Anima zu Rom; im Detail h noch rafaelisch schön. — In der Sacristei von S. Prassede: die Geisselung, ein blosses Actbild in ziegelrothen Fleischtönen, doch in der Bravour noch sorgfältig. — Endlich das Hauptwerk unter den frühern: i Stephani Steinigung, auf dem Hochaltar von S. Stefano zu Genua, höchst fleissig, schön modellirt, in der Farbe noch der untern Hälfte der Transfiguration entsprechend. Die untere irdische Gruppe, als Halbkreis im Schatten um die lichte, herrlich wahre, jugendlich naive Hauptgestalt componirt, ist noch immer eine der grössten Leistungen der römischen Schule. Alle haben grade ihre Steine erhoben und sind zum Werfen bereit, der eine mehr hastig, der andere mehr wuchtig etc., aber das Grässliche wird dem Beschauer erspart. In der himmlischen Gruppe zeigt sich Giulio's ganze Inferiorität; es fehlt das Architektonische; Christus und Gott-Vater decken sich halb; die Engel sind beschäftigt, die Wolken aufzuschlagen. Diese Auffassung des Ueberirdischen ist eine absichtlich triviale.

In den Diensten des Herzogs von Mantua baute und malte Giulio k daselbst seit 1524 sein ganzes übriges Leben hindurch. Im herzogl. Palast in der Stadt: Sala del Zodiaco, allegorisch-mythologische Darstellungen der Thierkreisbilder; Appartamento und Sala di Troja, sehr ungleiche Scenen des trojanischen Krieges; in der Scalcheria, Lunetten mit Jagdscenen der Diana; sodann die ganze malerische l Ausschmückung des von Giulio selbst erbauten Pal. del Te (S. 241 a) mit lauter mythologischen und allegorischen Gegenständen. Vorzüglich beachtenswerth: die Camera di Psyche, mit den reichsten und lustigsten, die ganzen Wände bedeckenden Compositionen in Fresco,

mit weiten landschaftlichen Hintergründen, darüber die Lunetten in Oel; die Deckenblilder desgleichen, von Schülern, ganz verschwärzt; in der Camera de' Cesari zwei Lunetten-Fresken, mehreres andere in den kleineren Sälen; dann die berüchtigte Sala de' Giganti, grösstentheils ausgeführt von *Rinaldo Mantovano,* mit den 12—14 Fuss hohen Riesengestalten in allen möglichen Stellungen zwischen enormen Felsmassen, die, ohne Einfassung, Sockel oder Rahmen über Wand und Decke des gewölbten Saales weggemalt, den Beschauer mit aufdringlicher Colossalität beängstigen. Hie und da hat er die darzustellenden Momente wirklich grossartig angeschaut, im ganzen aber sich erstaunlich gehen lassen und z. B. den Sturz der Giganten gegen besseres Wissen so dargestellt, wie man ihn sieht. Zwei zierlich in Farben ausgeführte Zeichnungen zu der im Pal. del Te gemalten Geschichte der Psyche in der Gemäldesammlung der Villa Albani zu Rom, jedenfalls das bewunderungswürdigste, noch ganz vom Geiste Rafael's durchhauchte Werk des Giulio. a

Von den Schülern, die sich in Mantua bei ihm bildeten, ist *Giulio Clovio* als Miniator berühmt; von *Rinaldo Mantovano* das schon sehr verwilderte Hauptbild, eine grosse Madonna mit Heiligen, in der Brera (Reminiscenz der Madonna di Foligno, zur Zeit ausgeschieden); bessere Leistungen, wenn wirklich von ihm, die beiden Bilder der Galerie zu Turin: die aufwärts schwebende Assunta und eine Lunette mit Gott-Vater, beide Bilder mit einzelnen noch rafaelisch edel gedachten Engeln; — von *Primaticcio,* dem Lieblingsmaler Franz' I. in Fontainebleau, ist in Italien fast nichts; — von dessen Gehilfen *Niccolò dell' Abbate* auf Leinwand übertragene Fresken im Pal. del Comune zu Modena, und in der Gal. zu Modena neu abgenommene Wandfresken mit Scenen der Aeneide aus dem Schloss von Scandiano; besser ebenda: ein Achteck mit singenden und musicirenden Figuren, fast wie ein jugendlicher Dosso Dossi. b c d

Im ganzen war Giulio's Thätigkeit eine sehr schädliche. Die vollkommene Gleichgültigkeit, mit der er die von Rafael und Michelangelo gelernte Formenbildung zu oberflächlichen Effecten verwerthete, gab das erste grosse Beispiel seelenloser Decorationsmalerei.

Perin del Vaga (1499—1547), weniger reich begabt, in den (seltenen) Staffeleibildern schon auffallend manierirt (einiges im Pal. Adorno in Genua; die Madonna mit Heiligen im rechten Querschiff des Domes von Pisa mehr *Sogliani's* als Perino's Werk), bleibt doch dem Rafael näher, sobald eine decorative Abgrenzung und Eintheilung seine Gestalten und Scenen vor der Formlosigkeit behütet. Man sieht im Dom von Pisa, an mehreren Stellen des rechten Querschiffes, sehr schöne Putten als Frescoproben gemalt. In Genua decorirte Perin den Pal. Doria (seit 1527, S. 241 g). Hier erinnert noch vieles an die Farnesina; in der untern Halle e f g

sind einige der Zwickelfiguren noch ungemein schön; die Lunettenbildchen (römische Geschichten) zum Theil durch ihre Landschaften interessant; die vier Deckenbilder (Scipio's Triumph) freilich schon lastend durch Ueberfüllung und Wirklichkeit; — in der Galeria wiederum heitere und gut bewegte, aber schon manierirt gebildete Putten, prächtige Gewölbedecorationen, und an der einen Wand die mehr als lebensgrossen Helden des Hauses Doria, unglücklicher Weise sitzend und dennoch in gezwungenen dramatischen Bezügen zu einander, aber dem Charakter nach beinahe noch rafaelisch grossartig; — in dem Saale rechts der Gigantenkampf, widerlich renommistisch wie die meisten Bilder dieser Art; — von den übrigen Sälen enthält wohl der mit den Liebschaften des Zeus und den Wissenschaften, sowie der mit den Geschichten der Psyche die geistreichsten Motive. — Die genuesischen Schüler Perin's gehören durchaus zu den Manieristen. — Spätere Fresken Perin's in S. a Marcello zu Rom (4. Kap. r.); früher (vor 1527) in S. Trinità de' Monti (linke Querschiffskapelle): Leben Mariä (voll. von Zuccari).

Francesco Penni, genannt il Fattore, hat in Rom wenig Nam- b haftes hinterlassen. In der Gal. zu Turin eine vortreffliche Copie der Grablegung Rafael's, schon vom Jahre 1518.

Von einem ungenannten Maler der Schule Rafael's ist in c Trinità de' Monti zu Rom die 5. Kap. rechts ausgemalt (Anbetung der Hirten, der Könige, Beschneidung nebst Lunettenbildern). Neben rafaelischen Nachklängen ist die Verwilderung der Schule hier ganz besonders deutlich in ihren Anfängen zu beobachten; langgestreckte Figuren, verdrehte Arme u. s. w. Andere Kapellen zeigen ebenso die Ausartung der Nachahmer Michelangelo's (die 3. Kap. r. z. B. mit Geschichten der Maria nach *Dan. da Volterra's* Entwürfen).

Von allen Schülern hat *Andrea Sabbatini* oder *Andrea da Salerno* am meisten von Rafael's Geist. Ausser den Bildern im Museum d von Neapel (Anbetung der Könige mit der Allegorie der Religion im obern Halbkreis, sieben Kirchenlehrer, S. Nicolaus thronend zwischen den von ihm Geretteten etc.) und einzelnen in Kirchen e zerstreuten Bildern (S. Maria delle Grazie, Unterkirche von S. f Severino), sind die Fresken in der Vorhalle des innern Hofes von g S. Gennaro de' Poveri, die man ihm unbedenklich zuschreiben darf, vielleicht das Geistvollste, was Neapel Heimisches aus der Hochrenaissance besitzt. (Geschichten des h. Januarius, leider sehr entstellt.) Andrea denkt einfach und schön und malt nur, was er denkt, nicht was aus irgend einem malerischen Grunde irgend einen Effect machen könnte. — Ein Nachfolger, *Gian Bernardo Lama,* ist im glücklichen Fall ebenfalls naiv und einfach, bisweilen aber auch h sehr schwach und süsslich. S. Giacomo degli Spagnuoli

(3. Kap. links) grosse Kreuzabnahme (wie von einem in Italien geschulten Niederländer); anderes im Museum. — In denselben Stil lenkte später *Antonio d'Amato* ein. (Madonna mit Engeln, im Museum.) a

Eine ganz andere Tendenz brachte *Polidoro da Caravaggio* nach Neapel (und Sicilien). Er ist noch der Schüler Rafael's in den b oben (S. 247 b.) genannten Fassadenmalereien. (Vom Niobe-Fries eine Handzeichnung im Pal. Corsini.) Später schlägt er in den c grellsten Naturalismus um, dessen merkwürdiges Hauptdenkmal die grosse Kreuztragung im Museum von Neapel ist. Hier zuerst d wird das Gemeine als wesentliche Bedingung der Energie postulirt. Seine kleinern Bilder in derselben Sammlung sind zum Theil aus derselben Art und aus einem unechten Classicismus gemischt.

Ein Schüler Polidoro's, *Marco Cardisco* gen. *Calabrese* (im Mu- e seum: der Kampf des h. Augustin mit den Ketzern), hat mehr das Ansehen eines entarteten Schülers von Rafael selbst. — Ein Schüler dieses Cardisco, nämlich *Pietro Negroni* (1506—69), entwickelt in einer grossen auf Wolken schwebenden Madonna mit Engeln (Mu- f seum) eine wahrhaft befremdliche Schönheit und Grossartigkeit, man glaubt die denkbar höchste Inspiration eines Giulio Romano vor sich zu sehen. — Ein anderes Bild (von 1543) in S. Agnello. g — Andere Meister, wie *Criscuolo*, *Roderigo Siciliano*, *Curia* etc. sind meist wenig geniessbar (Museum). — Ein Bild von *Ippolito Bor-* h *ghese*, die Himmelfahrt der Jungfrau, in der Kapelle des Monte i di Pietà (kaum vor 1550), hat neben Anklängen an Rafael und A. del Sarto glatt-fleissige Ausführung und reizlose Farbe.

Mehrere Schüler des Francesco Francia in Bologna traten in der Folge in Rafael's Schule über oder geriethen doch unter den bestimmenden Einfluss seiner Werke.

Des *Timoteo della Vite* aus Urbino ist schon früher gedacht (S. 702).

Ein anderer Schüler Francia's und Rafael's, *Bartol. Ramenghi* (*Bagnacavallo*), ist in seinen einzelnen idealen Gestalten bisweilen grossartig (Sacristei von S. Michele in Bosco zu Bologna: die k Nischenfiguren; vgl. das bekannte Bild der vier Heiligen in Dresden); bisweilen auch etwas gewaltsam (S. M. della Pace in Rom: zwei l Heilige gegenüber den Propheten des Timoteo). Seine Madonna mit Heiligen in der Pinakothek zu Bologna ist schon ein sehr mittel- m bares Werk und die Art, wie er (in der genannten Sacristei) Rafael's Transfiguration umdeutet, vollends kümmerlich. Ein schönes frühes Bild, der Gekreuzigte mit drei Heiligen, in der Sacristei von S. Pietro zu Bologna. n

Innocenzo da Imola dagegen travestirte Rafael's Compositionen nicht, sondern „entschloss sich kühn, sie grenzenlos zu lieben." Von

seinen zahlreichen Werken, fast sämmtlich in Bologna, sind einige
a wenige früh und naiv (Pinak.: Mad. der Gläubigen) oder frei im
b rafaelischen Geiste geschaffen (Pinak.: Mad. mit beiden Kindern, den hh. Franz und Clara), die meisten dagegen reine Anthologien aus Rafael, fleissig, sauber und im Arrangement nicht ungeschickt
c (Pinak.: h. Familie mit Donatoren; — S. Michael mit andern
d Heiligen; — S. Salvatore, 3. Kap. l., der Gekreuzigte mit vier
e Heiligen u. a. m.). Etwas unabhängiger: S. Giacomo Magg., 7. Alt. r., Vermählung der h. Catharina, eines der grössten und vielleicht das schönste Bild des Meisters von beachtenswerther Solidi-
f tät der Ausführung für das Jahr der Entstehung (1536); — Servi, 7. Alt. l., grosse Verkündigung; — endlich die nicht zu verachten-
g den Fresken in S. Michele in Bosco, Cap. del Coro notturno, welche beweisen, wie gerne Innocenzo etwas Einfach-Bedeutendes geschaffen hätte[1]).

Der mit Innocenzo gewöhnlich verwechselte *Biagio Pupini* hat noch nicht dessen stark röthliches Colorit, folgt sonst aber ebenso streng dem Rafael. Charakteristisch ist besonders sein Gemälde
h in S. Giacomo Maggiore zu Bologna.

Ueber den venezianisch gebildeten *Girolamo da Treviso* s. später.



Die Unzulänglichkeit und Erstarrung der alten sienesischen Schule muss gegen Ende des 15. Jahrh. sehr unverhohlen als Thatsache anerkannt gewesen sein, indem man sonst nicht Pinturicchio, Perugino und Signorelli für die Hauptaufgaben nach Siena gezogen haben würde. Es scheint sogar, dass einzelne Sienesen nach Perugia in die Schule gingen, wie die frühern Bilder des Domenico Beccafumi (s. unten) beweisen. Sehr eigenthümlich äussert sich dieser peruginische Einfluss schon bei *Bernardino Fungai* (1460—1516), der die schöne Inspiration davon annahm ohne die äusserlichen Manieren.
i Seine Bilder in der Akademie tragen meist noch die alterthümlich sienesischen Züge; die einfach schöne Krönung Mariä mit vier
k Heiligen in der Kirche Fontegiusta (rechts) nähert sich schon mehr den Umbriern und den Florentinern; die Lunette über dem Hochaltar ebenda, Mariä Himmelfahrt, hat bereits in den musicirenden Engeln Einzelnes von hoher Schönheit; das grosse Bild
l im Carmine, Madonna mit Heiligen, von 1511, trägt ein besonders liebenswürdiges Gepräge von heiterer Frömmigkeit und inniger

---

1) Eine ähnliche Aneignung von Motiven Rafael's, nur mehr aus dessen früherer Zeit, findet sich bei einem Luccheser, *Zacchia il vecchio*. Aus seinen Bildern (Himmel-
* fahrt Christi, in S. Salvatore zu Lucca; — Assunta, in S. Agostino, 1527; —
** Assunta, in S. Pietro Somaldi, 1532, etc.) tönt Einzelnes aus der Sixtina und aus Fra Bartolommeo, besonders aber Rafael's vaticanische Krönung Mariä hervor.

Ueberzeugung. Sein Hauptwerk, die echt sienesische Krönung Mariä von 1500 in den Servi, (Chor r.) ist eine reiche Composition von ungemein heller Färbung. a

Allein die dauernde Hilfe konnte der Schule nicht durch Meister des passiven Ausdruckes kommen, wie die meisten Peruginer waren, sondern nur durch Theilnahme an der grossen Historienmalerei, die damals durch ganz Italien ihre Triumphe feierte. Und zwar sollte es ein Lombarde sein, *Giov. Antonio de' Bazzi* von Vercelli, gen. *il Sodoma* (geb. um 1477, † 1549), der dem Geiste der sienesischen Schule für lange, auf mehr als ein Jahrhundert hin eine neue, fruchtbringende Richtung gab.

Sodoma bildete sich bei Martino Spanzotti in Vercelli und nach Macrino d'Alba. Stärker war der Einfluss besonders von Leonardo, als er 1498—1500 in Mailand lebte. Echte Jugendwerke, die den Vercellesen erkennen lassen, sind ein paar Madonnenbilder in der Turiner Galerie. Der Einfluss Leonardo's empfing später neue Nahrung, als Sodoma (wie sehr wahrscheinlich) in den J. 1518—25 sich wieder in Oberitalien aufhielt. Als leonardeske Jugendbilder gelten jetzt ein paar kleine Madonnen in den Gal. zu Bergamo und in der Brera, früher dem Leonardo selbst zugeschrieben, auf den in der That die Entwürfe zu den meisten dieser Bilder zurückgehen. b c d

Im Jahre 1501 siedelte Sodoma nach Siena über. Seine erste grössere Arbeit in der neuen Heimath (1503) ist eine Reihe von halb verlöschten fast noch rein lombardischen Fresken in S. Anna in Creta bei Pienza, noch etwas befangen in Bewegung und Composition und flüchtig behandelt. Weit bedeutender sind die seit 1505 ausgeführten 24 Fresken aus der Legende des h. Benedict im Kloster Monte Oliveto unweit Buonconvento, wo Signorelli (s. oben S. 673 c) den Cyclus begonnen hatte. Vier dieser Bilder, das erste der Ostwand neben dem Eingang zur Kirche: des h. Benedicts Abreise von Norcia, das erste der Südwand: die Zuführung des jungen Maurus und Placidus, und das letzte derselben Wand: die Verführung der Mönche durch tanzende Dirnen, sowie das letzte Bild der Westwand (neben dem Eingang des Klosterhofes): Sturm der Gothen auf Montecassino, sind äusserst ausgeführte, lebens- und schönheitsvolle Darstellungen; im letzteren die deutlichsten Reminiscenzen an Leonardo's Reiterschlacht; von den übrigen sind manche etwas flüchtig ausgefallen, aber stets mit einzelnen schönen Zügen, meist auf weitem landschaftlichen Hintergrunde. Einzelne andere Fresken im Kloster zerstreut. — Ebenfalls noch unter dem Einfluss Leonardo's und der Lombarden steht die imposante Kreuzabnahme aus S. Francesco, jetzt in der Akademie (Nr. 336), das herrlichste Altarbild Siena's. Die jugendliche Magdalena, die die ohnmächtige Madonna unterstützt, ist ein durchaus leonardesker Kopf vom e f g

schönsten Typus; an Gaudenzio erinnern die alten Köpfe, die fliegenden Gewänder und die feine Färbung, worin er ihn jedoch weit übertrifft; der stehende Kriegsknecht, vom Rücken gesehen, ist wie von einer der Compositionen Signorelli's in Monte Oliveto entlehnt.

Später, bei mehrmaligem Aufenthalt in Rom (zuerst 1508) nahm Sodoma den Einfluss Rafael's (bei Wahrung seiner Eigenart) nachhaltiger in sich auf als die meisten Schüler des Urbiners und bewahrte ihn, als diese ihn längst eingebüsst hatten.

Sein Genius hatte allerdings bestimmte Schranken, über die er nie hinauskam. Als echter Nachfolger Leonardo's ganz erfüllt von der Schönheit der menschlichen Gestalt, die er in anmuthigen Putten wie Personen jedes Alters nackt oder bekleidet auf das grossartigste darzustellen wusste, besass er kein Auge für das Maass der historischen Composition. Er füllte seine Räume häufig dergestalt mit Motiven jeden Grades an, dass vielfach eines das andere verdrängt oder aufhebt. Von den beiden grossen Fresken im zweiten obern
a Saal der Farnesina zu Rom (1511—12) ist die Hochzeit Alexander's mit Roxane von dieser Ueberfülle nicht ganz frei; aber die mannigfache Schönheit der Gestalten, der männlichen wie der weiblichen und der Putten, die unmittelbar und überzeugend wirken, wie selbst diejenigen Rafael's nicht, die überaus keusche und reizvolle Art, mit der im Ausdruck der Dienerinnen und namentlich der Amoretten alle Stadien der Liebe, von spröder Zurückhaltung bis zu ausgelassener Lust, wiedergespiegelt sind, die schöne Anordnung und satte Färbung machen dies Bild zu einer der entzückendsten Schöpfungen der Renaissance. Das Gegenstück, die Familie des Darius, ist wegen der verworrenen Darstellung nicht nach Verdienst geniessbar.

b In S. Domenico zu Siena malte Sodoma (1525) die Kap. der h. Catharina (rechts) mit Scenen aus deren Leben aus, von denen wenigstens die figurenreichste (der Tod der Heiligen) vor lauter Fülle unklar wird, während so viel Einzelnes in Charakteren und Bewegungen unvergleichlich bleibt, namentlich die herrliche Verzückung der h. Catharina; die Verzierungen der Pilaster und die Putten gehören ganz der goldenen Zeit an. (Bestes Licht: gegen Mittag.)

Es ergiebt sich aus dem Gesagten von selbst, dass Sodoma am besten wirkt in isolirten Figuren, deren denn auch einige keinen Vergleich in der Welt zu scheuen haben. Am besten wird man
c dessen gewahr in der Confraternità von S. Bernardino (oberes Oratorium), wo die vier einzelnen Heiligen: Ludwig von Toulouse, Bernhardin, Antonius von Padua und Franciscus, als vollkommene, die historischen Compositionen dagegen: Mariä Darstellung, Heimsuchung, Himmelfahrt und Krönung, bei grossen Schönheiten nur als bedingte Lösung dieser Aufgaben erscheinen. (Bestes Licht: Nachmittags. Zwischen 1518 und 1532 in grossen Zwischenräumen gemeinsam mit

G. del Pacchia und *Beccafumi* ausgemalt, die beide im Wetteifer mit Sodoma hier ihr Bestes leisteten.) — Im Pal. Pubblico sind die drei fast nur von Putten begleiteten Heiligen S. Ansano, S. Vittorio und S. Bernardo Tolomei (in der Sala del Consiglio 1529 und 1534) so rein und gross wie irgend etwas Aehnliches aus dieser Zeit, die Auferstehung dagegen (Stanza del Gonfaloniere 1535) nur im Detail trefflich. Ebendaselbst ein schönes Altarbild: Madonna das Kind dem h. Leonardus hinreichend (1537), das in gesättigter Farbenwirkung und reizvollem Helldunkel den Meister auf seiner Höhe zeigt. — In S. Spirito (1. Kap. r.) malte Sodoma 1530 um eine Altarnische herum oben den h. Jakob zu Pferde über Saracenenleichen wegsprengend, unten rechts und links Antonius den Abt und Sebastian; wiederum eine seiner herrlichsten Arbeiten. Darüber ein Halbrund mit der h. Jungfrau, die einen Bischof einkleidet; daneben die hh. Rosalie und Lucia, letztere von wunderbarer Schönheit. — Von den in die Akademie gebrachten Kirchenfresken wird (4. Raum) das grandiose Eccehomo, der leidende Normalmensch in einem Augenblick der Ruhe, immer den Vorzug behalten vor dem Christus am Oelberg und in der Vorhölle (gr. Saal), obwohl grade das letztere Bild grosse Einzelschönheiten hat. — Das grosse Fresco der Geburt Christi innerhalb der Porta Pispini (von 1531) bietet noch in seiner Zerstörung den höchsten Genuss. Einzelne kleinere schöne Arbeiten noch an verschiedenen Orten Siena's: in S. Domenico, im Pal. Pubblico, Opera del Duomo (Tabernakel), Akademie u. s. f. — Ein schönes Altarbild in der Hauptkirche von Asinalunga im Chianathal: Madonna mit Heiligen, von prachtvoller Färbung.

a b c d e f

Mit voller Freude hat Sodoma, wie die Grössten seiner Zeit überhaupt, nur in Fresco gearbeitet. Da erging sich seine Hand im freiesten und sichersten Schwung; mit hohem Genuss wird man diese gleichmässigen leichten Pinselstriche verfolgen, mit denen er die Schönheit festzauberte. In Staffeleibildern war er (abgesehen von seiner frühen Kreuzabnahme, s. oben) insgemein befangener und brauchte Farben, die einem ungleichen Nachdunkeln unterworfen sind, so dass z. B. ein so tüchtiges, aber überfülltes Bild wie seine Anbetung der Könige in S. Agostino zu Siena neben seinen Fresken sehr ungünstig wirkt. In andern Fällen jedoch, wo sich z. B. die Hauptfiguren mehr isoliren, siegt er durch sehr gewissenhafte Durchführung der schönen Form: Auferstehung Christi im Museum von Neapel; das Opfer Abrahams im Chor des Domes von Pisa (von 1541); ebendaselbst in der Akademie eine thronende Madonna mit Heiligen; — der h. Sebastian in den Uffizien (Nr. 1279), eine herrliche Schöpfung, zumal mit absichtlichen Schaustellungen der spätern Schule verglichen; hier ist wahres edles Leiden in der

g h i k

wunderbarsten Form ausgedrückt. Das Bild, als Kirchenfahne gemalt, enthält auf der Rückseite in reicher Landschaft eine schwebende Madonna, die Heiligen und Flagellanten erscheint. — Ebenda ein farbenprächtiges Bildniss, fälschlich als Selbstporträt bezeichnet (Nr. 282).

Seine Madonna ist in der Regel ernst und nicht mehr ganz jugendlich, sein Christuskind den frei spielenden Putten seiner Fresken selten an Unbefangenheit und an Werth gleich. Dies zeigen
a eine Madonna im Pal. Borghese, im Pal. Chigi eine Verlobung
b der h. Catharina; in der Galerie zu Turin: zwei Madonnen, letztere thronend zwischen Heiligen, ein schönes Bild, — und die
c Halbfigur der Lucrezia (spät). Sein Eccehomo im Pal. Pitti und
d in den Uffizien ist dem Fresco gleichen Inhalts zu Siena nicht an Werth gleich.

Seinem Stil schlossen sich einige Schüler früherer Sienesen an.

Von *Pacchiarotto* (1474 bis nach 1540), einem höchst unruhigen Geiste, der sich mehr mit Kriegsabenteuern als mit Malerei abgab und als Maler sich als Nachfolger Fungai's mit Einflüssen von Sodoma kennzeichnet, ist die grosse Himmelfahrt Christi in der
e Akademie zu Siena; ebenda eine thronende Madonna mit Heiligen, wohl das beste Bild des Künstlers, und eine Heimsuchung;
f derselbe Gegenstand besser in der Akademie zu Florenz. Eine
g andere Himmelfahrt befindet sich im Carmine zu Siena. — Von *Andrea del Brescianino* eine schöne Taufe Christi auf dem Altar
h von S. Giovanni (Unterkirche), eine Madonna mit Heiligen in der
i Akademie, grosser Saal, sowie in Rom, Gal. Borghese, eine Venus, die irrthümlich in neuerer Zeit dem Francia Bigio zugeschrieben wurde. — Der hervorragendste Meister dieser Richtung ist *Girolamo del Pacchia* (1477 bis nach 1535). Die frühern Bilder von ihm verbinden, wie die besten seines Lehrers Fungai, den peruginischen Ausdruck mit einer ernst gemeinten, tiefen Charakte-
k ristik; dieser Art ist in S. Spirito die Krönung Mariä; eine Madonna
l mit Heiligen in S. Cristofano, ein besonders gutes Werk, steht etwa zwischen Sodoma und Fra Bartolommeo mitten inne. Später wurde er unter der offenbaren Einwirkung Sodoma's (auch wohl des Fra Bartolommeo und Francia Bigio) einer der wenigen Historienmaler, die in den nächsten Jahrzehnten nach Rafael's Tode die Ehre der historischen Kunst im höhern Sinn vertraten. Ohne den Sodoma in der schwungvollen Schönheit der einzelnen Gestalten zu erreichen,
m war er ihm als Componist überlegen; man wird in S. Bernardino (oberes Oratorium) die Geburt Mariä und den englischen Gruss,
n ganz besonders aber in S. Catarina in Fontebranda (unteres Oratorium) die Geschichten der Heiligen (die beiden Bilder rechts und das zweite links) dem Andrea del Sarto nicht weit nachsetzen können. Der Mordanfall auf die Mönche ist als Scene vortrefflich

entwickelt, die Heilige an der Leiche der h. Agnes ein Bild voll des schönsten Ausdruckes. — Ein grosser „englischer Gruss“, mit der Heimsuchung im Hintergrunde, in der Akademie (Nr. 308), dem in S. Bernardino sehr ähnlich, ist theilweise eine sclavische Nachahmung von Albertinelli. — Eine grosse Kreuzabnahme mit lebhaften Anklängen an Sodoma und an Fra Bartolommeo in der Pfarrkirche zu Asinalunga, dort Pacchiarotto genannt. a b

Der grosse Baumeister *Baldassare Peruzzi* (1481—1537) ist als Maler entweder vorzugsweise Decorator (s. S. 233 e, 244 d u. e) oder in den Manieren des 15. Jahrh. befangen, wie in den Deckenbildern des Galathea-Saales in der Farnesina zu Rom (1511 u. 12), wo freilich neben Rafael alles unfrei aussieht. Ausserdem von ihm die kleinen Bilder in der Decken-Decoration der Stanza d'Eliodoro im Vatican. — Auf den wenigen Malereien seiner spätern Zeit ruht jedoch Rafael's und Sodoma's Geist. Das Fresco der ersten Kapelle links in S. Maria della Pace zu Rom, eine Madonna mit Heiligen und Donator von 1516, hält diesmal gegenüber von Rafael's Sibyllen wenigstens so weit die Probe aus, dass man in den schönen und klar gegebenen Charakteren und in der freien Behandlung den Künstler der goldenen Zeit auf den ersten Blick erkennt. Die grosse Darstellung Mariä ebenda, oben rechts vom Chor, ist dagegen mit müssigen Episoden überladen und hat mehrere von Rafael entlehnte Figuren. — In der Kirche Fontegiusta zu Siena (links, um 1528) ist das einfach grandiose Frescobild des Augustus und der tiburtinischen Sibylle ebenso ein ergreifender Klang aus jener grossen Epoche. In der Villa Belcaro bei Siena (vgl. S. 280 m) ein Deckenbild des Paris-Urtheils. Zu den ersten Malereien in Rom gehören die Sibyllen in S. Pietro in Montorio. Die frühen Malereien im Chor von S. Onofrio zu Rom, die ihm jetzt sämmtlich zugeschrieben werden, die Mosaiken in der unterirdischen Kapelle von S. Croce in Gerusalemme ebenda (Cartons 1508) und die wenigen Staffeleibilder Peruzzi's gehören vorwiegend zu seinen manierirten Arbeiten. c d e f g h i k

Domenico Beccafumi (1486—1551) machte die in seiner Umgebung herrschenden Stile mit. Seine Jugendbilder sehen bisweilen denen der peruginischen Schule und Perugino's selbst zum verwechseln ähnlich. In seiner zweiten und besten Periode steht er dem Sodoma kaum minder würdig zur Seite als Pacchia; dahin gehört das schöne Bild in der Akademie von Siena das mehrere Heilige in architektonischer Umgebung und oben eine Erscheinung der Madonna darstellt; ebenso die gross gehaltenen Compositionen in S. Bernardino, Vermählung und Tod der Maria nebst dem Altarbilde. In seiner spätern Zeit kam die Ausartung und falsche Virtuosität der römischen Schule über ihn; Fresken der Sala del l m

a Concistoro im Pal. Pubblico etc. Der Christus in der Vorhölle b (Akademie) mit den unbekleideten Figuren der Patriarchen, die ohne weiteres bekannten Figuren des Michelangelo nachgebildet sind, ist trotz der ungewöhnlich feinen Abstufung der Farbentöne ein ungeniessbares, manierirtes Werk. Der Charakter war vielleicht dem Talent nicht gewachsen. — Von dem figurirten Marmorboden des Domes gehören ihm die besten der späteren Zeichnungen (im Chor), grosse figurenreiche Compositionen, schon stark römisch. c Die Cartons dazu in der Akademie. — In den Uffizien das d Rundbild einer h. Familie (Nr. 189). — Im Seminar zu Venedig ein anziehendes Bild der Penelope, Peruzzi zugeschrieben.

Von dem Untergang der Republik an (1557) verdunkelt sich auch der künstlerische Glanz Siena's; doch nur für einige Zeit. Die Nachblüthe der italienischen Malerei, die gegen Ende des 16. Jahrh. beginnt, hat gerade hier einige ihrer tüchtigsten Repräsentanten.



Die Schule von Ferrara basirt auch in dieser Zeit in erster Linie auf den älteren heimischen Meistern, namentlich auf Lorenzo Costa und Ercole Roberti. Daneben wird bei mehreren Künstlern der Einfluss Rafael's, namentlich in der Formgebung, und der der Venezianer (besonders des Palma und Giorgione) hierin und in der Färbung maassgebend. Dieser eklektische Charakter der Schule benimmt ihr die Frische und Ursprünglichkeit; aber innerhalb dieser Beschränkung bringt sie es zu recht tüchtigen Durchschnittsleistungen, denen man in manchen Galerien sogar die Ehre anthut, sie je nach ihrer Richtung als Giorgione, Tizian oder Rafael zu taufen.

Einer von ihnen, *Lodovico Mazzolino* (ca. 1481 bis ca. 1530), erwehrte sich dieser Einflüsse fast vollständig. Er behält seinen altoberitalischen Realismus bei und zwar in Verbindung mit der zu einem glühenden Colorit ausgebildeten Farbengebung des Costa, mit der sich offenbar auch altvenezianische Einflüsse mischen. Seine meist kleinen Cabinetbilder, je kleiner desto werthvoller, kommen e in Ferrara selten, in Italien hie und da vor (in Rom, Gal. des f Capitols, Gal. Borghese und Doria; Uffizien 1030, 1032, 1034 und a. a. O.); im Ausland sind sie häufiger. Ueberladen, auch gedankenlos, in der Zeichnung ohne rechte Grundlage, im Anbringen von Hallen mit Goldreliefs einer der maasslosesten, imponirt Mazzolino durch die tiefe, saftige Frische der Farben, die trotz eines häufig branstig rothen Tones doch meist eine gewisse Harmonie besitzen. g Von weitem leuchten sie durch die Galerien. Im Ateneo zu Ferrara (Nr. 88) ein grösseres Bild: Anbetung des Kindes mit Heiligen.

Benvenuto Tisi da Garofalo (1481—1559), von den Akademikern der „ferraresische Rafael“ genannt, — früher stark überschätzt —

zeigt sich nur in seiner frühern Zeit rein ferraresisch. Zuerst wahrscheinlich Schüler seines Landsmannes Dom. Panetti, kam er dann unter Costa's und Dossi's Einfluss und in Rom (vielleicht erst nach 1514) unter den des Rafael. Er hatte von Hause aus die Anlage zu einem venezianischen Existenzmaler in der Art eines Palma; nun schuf er unter dem römischen Einfluss Altarblätter in einem idealern Stile, als er gedurft hätte. Es ist schwer Werke von einem so ernsten Streben, wie die seinigen, nach der höchsten Strenge zu beurtheilen, zumal bei der stellenweise fast venezianischen Pracht der Farben. Und doch ist es eine Thatsache, dass der innere Sinn oft von ihnen abgestossen wird, während das Auge sich noch ergötzt. Er ist kein eigentlicher Manierist; selbst die zahllosen kleinen Bildchen, zumal der Galerien Doria, Borghese und des Capitols (der Mehrzahl nach freilich Nachahmungen oder Copien), sind mit Gewissenhaftigkeit componirt und gemalt. Aber sein Gefühl füllt die Formen nicht aus, die er schafft, sein Pathos ist ein unsicheres, seine idealen Köpfe, zumal die grossen, verrathen eine geistige Leere. — Am ehesten in seinen wenigen Genrebildern (Eberjagd und mythologischen Darstellungen in der Gal. Nazionale zu Rom, aus Pal. Sciarra stammend) ist er ganz der farbenreiche und naive Ferrarese. — In den spätern Werken verhält er sich zu den Schülern Rafael's wie früher zu Rafael selbst, auch wird sein Colorit schwächer; überhaupt trägt sein ganzes späteres Schaffen mehr handwerksmässigen Charakter.

a

b

Seine Kirchenbilder sind hauptsächlich folgende. In Rom: Pal. Doria: Heimsuchung (I. Gal. Nr. 26). — Pal. Chigi: Himmelfahrt Christi. — In der Brera u. a. eine Pietà mit vielen Figuren (von 1527) und ein Crucifix, früh. — In der Akademie zu Venedig: Madonna in Wolken mit vier Heiligen (Nr. 56, von 1518), vorzüglich. — In der Gal. zu Modena: eine thronende Madonna mit Heiligen der mittlern Zeit (1532). — In S. Salvatore zu Bologna, 1. Kap. links: häusliche Scene bei Zacharias. — In Ferrara fast nur spätere Bilder. Im Ateneo: Grosses allegorisches Frescobild, der Triumph der Religion, aus dem ehemaligen Refectorium von S. Andrea, als Ganzes nichtig und widerwärtig, reine Buchphantasie, aber mit schönen Episoden (1532); ferner eine grosse Anbetung der Könige (1537), — derselbe Gegenstand von 1548, nüchtern, doch sehr brillant; Gethsemane, die sog. schöne Mad. del Pilastro, eine Auferweckung des Lazarus (1532), die treffliche Madonna di Riposo (1525) u. a. m., was hierher in neuerer Zeit aus den Kirchen Ferraras zusammengebracht ist. — Im Dom: zu beiden Seiten des Portals schlichte und edle Frescogestalten des Petrus und Paulus; 3. Altar links: thronende Madonna mit sechs Heiligen (1524), ein Hauptbild; rechtes Querschiff: Petrus und Paulus; linkes: Verkündigung, spät.

c
d
e
f
g
h
i

a — In S. Francesco, Fresken der 1. Kap. links: die beiden Donatoren zu den Seiten des Altars, der Judaskuss nebst einfarbigen Seitenfiguren, treffliche Arbeit Garofalo's in der Art des Dosso. Wie vorzüglich Garofalo als Decorator war, zeigt die sehr ge-
b schmackvolle Ausmalung (grau in grau) zweier Decken im Seminar in Ferrara (1519) und der reich bemalte Rahmen eines Bildes von
c Mazzolino in der Galerie von Turin.

Giovanni Dosso, gen. *Dosso Dossi* (geb. um 1479, † 1542), liess sich nicht so sehr von Rafael desorientiren, dessen persönlichen Einfluss er weniger erfuhr. Schüler des Costa und später von Giorgione und Tizian beeinflusst, blieb er ein Romantiker auf eigene Gefahr und behielt (die späteste Zeit ausgenommen) seine Gluthfarben und seine eigenen, bisweilen bizarren, oft aber phantasievollen und selbst bedeutenden Gedanken; in den Charakteren nähert er sich zuweilen den grossen Venezianern, wenn die seinen auch meist derber sind.

d Frühere kleine Bilder sind ganz ferraresisch: Uffizien: Kinder-
e mord; Pal. Pitti: Ruhe auf der Flucht, mit herrlicher Landschaft;
f Neapel, Museum: Maria mit Kind, h. Hieronymus und eine zweite
g h. Familie; ein ähnliches Bild in der Gal. zu Bergamo (G.L. 204); in
h der Capitolinischen Galerie das farbenprächtige originell componirte grosse Bild einer h. Familie (Nr. 145). — Von den Altarbildern ist das grosse, aus einer Madonna mit Heiligen und fünf Nebenabthei-
i lungen bestehende im Ateneo zu Ferrara (Nr. 37) weitaus sein Hauptwerk; streng architektonische Anordnung, gewaltige Kraft der Farbe. — Ebenda (Nr. 38): eine gute grosse Verkündigung; und ein Johannes auf Patmos, von misslungenem pathetischen Ausdruck. —
k In der Brera: ein h. Sebastian. — Im Dom von Modena (4. Altar l.), Madonna in Wolken, unten die hh. Sebastian, Hieronymus und
l Johannes d. T., ein Hauptbild. — In der Galerie zu Modena: die schwebende Madonna zwischen dem h. Michael und Georg, und das Brustbild eines Mannes mit einem Lamm. Die grelle und bunte Anbetung der Hirten mit phantastisch beleuchteter Landschaft ebenda (Nr. 176) und das ähnliche Carthäuservotivbild mit der auf Wolken schwebenden Jungfrau (Nr. 187) sind wahrscheinlich von seinem
m Bruder *Gian Battista.* Ebenda al Carmine (3. Altar rechts): ein h. Dominicaner, ein schönes dämonisches Weib mit Füssen tretend; —
n in S. Pietro: mehrere Bilder seiner Schule; so von *Rondani* die artige Predella des 5. Altars rechts; — die naiv schöne auf Wolken schwebende Madonna mit zwei heil. Bischöfen auf dem 7. Altar links; die Madonna in Wolken mit Hieronymus und Sebastian, wozu eine land-
o schaftlich köstliche Predella, auf dem 2. Altar links. — In Rom, Pal. Chigi: Johannes und Paulus nebst zwei Stiftern, farbenkräftig.

Als Genremaler ist Dosso Dossi besonders in der Galerie von
p Modena vertreten, hauptsächlich allerdings durch jene zu halbdeco-

rativem Zweck gemalten Ovalbilder mit Essenden, Trinkenden und Musicirenden, in denen man noch Giorgione's Vorbild ahnen kann; ebenda eine Anzahl Porträts, mit denen die Phantasie den Hof von Ferrara, wie er in den spätern Zeiten war, bevölkern mag (darunter das des Alfonso I. selbst, Nr. 191, das beste). Ein ähnliches, besonders farbiges Bild die „Bambocciata" im Pal. Pitti (Nr. 148). — a Im Castell von Ferrara haben Dosso's Schüler, besonders die b *Filipepi*, mehrere Räume verziert; es sind meist manierirte Arbeiten, selbst die berühmte Aurora. Die drei kleinen Bacchanale (in einem kleinen Corridor) gehören schwachen Nachfolgern des Garofalo.

Nicht das Mythologische, sondern das frei Fabelhafte wäre Dosso's Fach gewesen. Man sieht in der Gal. Borghese zu Rom c ein Hauptwerk seiner besten Zeit: Circe im Walde, magische Künste übend. Es ist die lebendig gewordene Zaubernovelle in herrlicher Landschaft: so dachte Ariost seine Gestalten. — Aehnlich eine Judith in der Galerie zu Modena, das sog. Porträt der Vanozza in d der Doria-Gal. zu Rom (III. Gal. Nr. 32) und der Apollo der e Borghese-Gal. ebenda. f

Von einem Zeitgenossen des Dossi und des Garofalo, welch letzterem seine Bilder neuerdings fälschlich zugeschrieben werden, von *Gian Battista Benvenuti* gen. *Ortolano*, der 1525 gestorben sein soll, rührt eine Anzahl Werke her, die zu dem Besten und Grossartigsten gehören, was die ferraresische Kunst jener Zeit überhaupt geschaffen hat. Bei enger Verwandtschaft mit Dosso empfing der Künstler wohl auch directe venezianische Einflüsse. Strenger in Composition und Zeichnung als Dossi, in der Farbe ihm fast ebenbürtig, steht er in der Grossartigkeit und dem Ernst seiner Auffassung und seiner Gestalten weit über Garofalo. Dies beweist vor allem sein Hauptwerk, die Grablegung der Gal. Borghese und die etwas veränderte Wiederholung g des gleichen Gegenstandes im Museum von Neapel von 1521. h Werke desselben Meisters sind in der Galerie Doria zu Rom i (II. Gal. Nr. 61) die grosse Anbetung des Kindes und die Begegnung (1518), beim Principe Chigi die Tafel mit drei Heiligen k (1523), beim Fürsten Pallavicini die h. Familie; ferner in Fer- l rara, Gal. Santini, die grosse Kreuzigung und die Pietà in S. m Pietro zu Modena (rechtes Schiff), sowie eine kleine Madonna mit n Kind unter dem Namen Dosso in der Sammlung Zambeccari der Pinakothek zu Bologna. Bei Marchese Visconti-Venosta in o Mailand die Halbfigur eines Heiligen. Zwei Heiligenfiguren der Capitolinischen Galerie in Rom (Nr. 79, 87). p

Gian Battista Dossi († 1549) wurde mehr als sein älterer Bruder von der Kunst Rafael's beeinflusst. Beispiele seiner Kunst sind eine zierliche h. Familie in der Gal. Borghese und eine grosse Madonna q in der Gal. von Rovigo. r

Girolamo da Carpi (1501—68), aus Ferrara, erscheint bald ferraresisch, bald als Schüler der nachmichelangelesken Florentiner. a Eine Pietà im Pal. Pitti (Nr. 115) sehr manierirt; Christus zwischen b Maria und Martha in den Uffizien (Nr. 994), kleine Figuren im Stil des Mazzolino; besser eine venezianisch-ferraresische h. Familie in der c Galerie des Capitols zu Rom; sein bestes Werk: das Porträt des d Prälaten Bartolino Salimbeni im Pal. Pitti, Nr. 36.

Gherardo delle Catene aus Parma (in Modena thätig um 1550) verräth Einflüsse von Garofalo und Parmegianino. Ein Gemälde in e S. Pietro zu Modena, ein anderes in der Galerie daselbst.

Gasparo Pagano aus Modena, geb. 1513, hinterliess eine von Correggio beeinflusste, doch entschieden eigenthümliche Vermählung f der h. Catharina in der Gal. zu Modena (Nr. 404). — Von *Alb.* g *Fontana* aus Modena und von *Niccolò dell' Abate* in der Galerie daselbst (Nr. 62 u. s. f.) eine Reihe auf Leinwand übertragener tüchtiger Fresken mit Tugenden, Putten und Halbfiguren von Zuschauenden und Musicirenden, ganz in der Art des Dosso.



Durch *Antonio Allegri da Correggio* (1494—1534) erhält die italienische Kunst wieder nach einer anderen Seite ihre höchste malerische Ausbildung.

Innerlich so frei von allen kirchlichen Prämissen, wie Michelangelo, hat Correggio in seiner Kunst das Mittel gesehen, das Leben so sinnlich reizend und so sinnlich überzeugend als möglich darzustellen. Er war hierfür gewaltig begabt; in allem, was zur Wirklichmachung dient, ist er Begründer und Entdecker, selbst im Vergleich mit Leonardo und Tizian. Das Wirkliche hat in der Kunst eine grosse Gewalt. Selbst wo sie das Geringe und Zufällige, ja das Gemeine mit allen Mitteln der Realität darstellt, übt dieses einen zwingenden Zauber, wenn auch von widriger Art. Handelt es sich aber um das sinnlich Reizende, so erhöht sich dieser Zauber unendlich und berührt uns dämonisch. Wir brauchten dieses Wort bei Michelangelo's Postulat einer physisch erhöhten Menschenwelt; mit ganz entgegengesetzten Mitteln bringt Correggio eine Wirkung hervor, die wiederum nicht anders zu bezeichnen ist. Er zuerst stellt in seinen Scenen den Naturmoment vollständig und vollkommen dar. Das Zwingende liegt nicht in dieser oder jener schönen und reizenden Form, sondern darin, dass für die Existenz dieser Form eine unbedingte Ueberzeugung in dem Beschauer hervorgebracht wird vermöge der vollkommen wirklichen Mitdarstellung von Raum und Licht.

Correggio bezeichnet in rein malerischer Beziehung die letzte und höchste Entwickelung der italienischen Malerei. Unter seinen Darstellungsmitteln ist das Helldunkel sprichwörtlich berühmt. Das

ganze 15. Jahrh. zeigt eine Menge einzelner Versuche dieser Art, allein bloss mit dem Zweck, das Einzelne möglichst vollständig zu modelliren. Bei Correggio zuerst ist das Helldunkel wesentlich für den Mitausdruck des malerisch geschlossenen Ganzen: in diesen Strom von Lichtern und Reflexen (Leonardo's Helldunkel durchleuchtet die Schatten noch nicht) liegt grade der Naturmoment ausgedrückt. Abgesehen davon wusste Correggio zuerst, dass die Oberfläche des menschlichen Körpers im Halblicht und im Reflex den reizendsten Anblick gewährt.

Seine Farbe ist in der Carnation vollendet und auf eine Weise aufgetragen, die ein ganz unendliches Studium der Erscheinung in Luft und Licht voraussetzt. In der Bezeichnung anderer Stoffe raffinirt er nicht; die Harmonie des Ganzen, der Wohllaut der Uebergänge liegt ihm mehr am Herzen.

Das Hauptmerkmal seines Stiles aber ist die durchgängige Beweglichkeit seiner Gestalten, ohne die es für ihn kein Leben und keine vollständige Räumlichkeit giebt, deren wesentlicher Maassstab ja die bewegte und zwar mit dem vollkommenen Schein der Wirklichkeit bewegte, also je nach Umständen rücksichtslos verkürzte Menschengestalt ist. Er zuerst giebt auch den Glorien des Jenseits einen kubisch messbaren Raum, den er mit gewaltig wogenden Gestalten füllt. Seine rein malerische Anordnung ist zuerst consequent perspectivisch aus dem Standpunkt des Beschauers durchgeführt. — Jene Beweglichkeit ist aber keine blosse äusserliche, sondern sie durchdringt die Gestalten von innen heraus; Correggio erräth, kennt und malt die feinsten Regungen des Nervenlebens, die Freude am Dasein von stiller Heiterkeit bis zum Jubel ausgelassenster Lust.

Von grossen Linien, von strenger architektonischer Composition ist bei ihm nicht die Rede, auch von der grossen befreienden Schönheit nicht. Aber an die Stelle des monumentalen Aufbaues setzt er die malerische Gruppirung, an die Stelle des Lichtrhythmus die harmonische Bewegung von Licht und Schatten, und Reiz und Anmuth treten bei ihm an die Stelle der Grösse und classischen Formenreinheit. In der ungetrübten Freude des Lebens, in der vollen Anmuth und im heiteren Genuss desselben schildert er gewissermaassen die weibliche Seite des bewegten Sinnenlebens; Rubens, der ihm so vieles verdankt, ergänzt ihn später nach der männlichen Seite. Wo Correggio diese berührt, erscheint er durch den Mangel an Ernst und Kraft fast schwächlich; wo er aber innerhalb seiner Grenzen bleibt, ist er unerreicht.

Als Correggio's Lehrer werden ein gewisser *Antonio Bartolotti* in Correggio (von ihm ein geringes Gemälde von 1511 in der Gal. zu Modena) und Francesco Bianchi (s. diesen) genannt. Mit letzterem wird für die Ausbildung Correggio's, dem Charakter seiner frühesten

a

Gemälde entsprechend, richtig auf den Einfluss der Schule von Modena hingewiesen, die der ferraresischen besonders im Colorit und dem kräftigen Realismus verwandt ist. Einflüsse der venezianischen Kunst und Mantegna's haben wohl nur indirect, durch die modenesischen Künstler, auf ihn eingewirkt.

Den wesentlich ferraresischen Charakter bekunden verschiedene neuerdings als Jugendbilder des Künstlers nachgewiesene, meist a wenig umfangreiche Bilder. Es sind: in den Uffizien (Nr. 1002) eine Madonna mit zwei musicirenden Engeln; in Mailand bei Dr. b G. Frizzoni die h. Anna mit Maria und dem Kinde, von Heiligen um- c geben; ebenda im Museo Artistico eine Madonna mit Kind und d dem kleinen Johannes, in der Brera die Anbetung der Könige, sowie ein e Madonnenbildchen in der Städt. Pinakothek zu Pavia; — sämmtlich der grossen herrlichen Madonna mit dem h. Franz in Dresden vom Ende dieser ersten Periode nicht gewachsen. Dagegen zeigt die f Anbetung des Kindes in der Sammlung Crespi zu Mailand in seiner poetischen Landschaft bei Gewittersturm Correggio schon als Meister der Landschaft.

Einige Jahre später entstand die Ruhe auf der Flucht mit dem g h. Bernhard in der Tribuna der Uffizien, die Vorstufe der unten zu nennenden Madonna della Scodella. Hier zum erstenmal wird die Scene zum lieblichen Genrebilde, was sie bei den Realisten des 15. Jahrh. trotz aller Züge aus der Wirklichkeit noch nicht ist. Einige Befangenheit zeigt sich in dem gleichgültigen Kopfe der Mutter und in der Unschlüssigkeit des Kindes, die von Joseph gepflückten Datteln anzunehmen. Die Farbe ist noch ungleich, theilweise merkwürdig vollendet. — Ebenda, gleichfalls noch früh: Madonna im Freien vor dem auf Heu liegenden Kinde knieend — nicht mehr, um es anzubeten, sondern um ihm lachend mit den Händen etwas vorzumachen; wunderbar gemalt, das Kind auf die anmuthigste Weise verkürzt; die Mutter schon von dem dem Meister eigenen Liebreiz[1]).

Von 1518 an, seit welchem Jahre Correggio in Parma erst vorübergehend, dann andauernd sesshaft war, entstand jene Reihe von Meisterwerken, deren vorzüglichste nach Dresden, Paris, London, Wien und Berlin gerathen sind. Doch besitzt auch Italien noch mehrere von höchster Bedeutung.

h Im Museum von Neapel: das kleine Bildchen der Vermählung der h. Catharina, leicht und kühn gemalt: dass das Kind ob der be-

* 1) Der Kopf Johannes' d. T. auf einer Schüssel in den Uffizien, der über die nackte Schulter sehende jugendliche Kopf derselben Sammlung, und ein unbedeuten- ** des Kinderköpfchen im Pal. Pitti sind sämmtlich unecht und des Meisters ganz un- † würdig. Auch die grosse Kreuztragung in der Gal. von Parma, eine trockene †† Malerei, sowie die Vera Icon in der Turiner Gal. werden Correggio mit Recht jetzt *† nicht mehr zugeschrieben. Der Christus auf dem Regenbogen in der Vaticanischen Galerie ist sicher caraccesk.

fremdlichen Ceremonie fragend die Mutter ansieht, ist ganz ein Zug in der Art Correggio's, der die Kinder nicht anders als naiv kennen wollte. (Vielleicht nur alte Wiederholung). — Ebenda die sog. Zingarella, die Madonna über das Kind gebeugt auf der Erde sitzend; oben im Palmendunkel schweben reizende Engel. Correggio steigert in der Maria das Mütterliche hier und auch sonst nicht selten bis zu einer wahren Heftigkeit. Die Ausführung vielleicht etwas früher, übrigens von grösster Schönheit. — Die Galerie zu Modena besitzt aus dieser Uebergangszeit eine köstliche Madonna mit dem Kinde. a b

In der Gal. von Parma zeigt die grosse Frescomadonna gleichfalls Mutter und Kind innig verschlungen; eines der schönsten Linienmotive Correggio's; Köpfe und Hände wunderbar zusammengeordnet; Hauptbeispiel seines weiblichen Idealkopfes mit den colossalen Augenlidern und dem Näschen und Mündchen. c

Die Kreuzabnahme, ebenda, vor allem ein Wunderwerk der äussern Harmonie. Der Kopf des liegenden Christus von höchst edelm Schmerzensausdruck, die Darstellung aber durch ihren Ernst nicht innerhalb Correggio's Talent liegend. Die Ohnmacht ist in der Maria sehr wirklich dargestellt, so dass man z. B. inne wird, wie sie die Herrschaft über den linken Arm verliert. — Das Gegenstück: die Marter des h. Placidus und der h. Flavia (beide noch vor 1525); in der malerischen Behandlung wie durch die herrliche Sommerlandschaft nicht minder ausgezeichnet. Das beseligte Martyrium der jungen Heiligen köstlich zum Ausdruck gebracht, aber das schrecklich Dramatische der Scene völlig verfehlt; — Ebenda: die berühmte Madonna della Scodella (1528 bereits vollendet), eine Scene der Flucht nach Aegypten. Das zauberhafte Licht in dem heimlichen Waldraum, die liebenswürdigen Köpfe und die unbeschreibliche Herrlichkeit der ganzen Behandlung machen das meisterhaft nach den Farben componirte Bild zu einem seiner Hauptwerke. — Auch die vor 1528 vollendete Madonna di S. Girolamo ebenda (auch der Tag genannt), zeigt eine ebenso erstaunliche Behandlung und prächtige Färbung, die den Ausdruck einer so unbewusst heiteren Existenz geben, dass einzelne Motive, wie der am Salbengefäss riechende Putto, oder der ungeschlachte und doch fast unmännliche Hieronymus daneben kaum auffallen. Ganz ausserordentlich schön ist Magdalena, die in der Art, wie sie sich hinschmiegt, die höchste Empfindung für weibliche Anmuth zeigt.

Von den Fresken Correggio's in Parma sind diejenigen in einem Gemach des aufgehobenen Nonnenklosters S. Paolo die frühesten (1518). Ueber dem Kamin sieht man Diana in ihrem Wagen auf Wolken fahrend; am Gewölbe, das über 16 trefflichen einfarbig gemalten Lunetten mythologischen Inhaltes emporsteigt, d

ist eine Weinlaube gemalt und in deren runden Oeffnungen Putten zu zweien oder dreien in allerlei auf die Jagd bezüglichen Verrichtungen gruppirt. Es sind Bilder der heitersten Jugend, Improvisationen voll Leben und Schönheit. (Gutes Reflexlicht bei Sonnenschein 10—12 Uhr.)

a Bald darauf, 1521—23, malte Correggio in S. Giovanni, und zwar wohl zuerst, die schöne und strenge Gestalt des begeisterten Evangelisten in einer Thürlunette des linken Querschiffes. — Dann die Kuppel. Es ist die erste einer grossen Gesammtcomposition gewidmete Kuppel; Christus in der Glorie von den auf Wolken sitzenden Aposteln umgeben, und zwar alles als Vision des unten am Rand angebrachten Johannes. Die Apostel sind echte Lombarden des nobeln Typus, von einer grandiosen Körperlichkeit. Die völlig durchgeführte Untensicht, von der dieses Beispiel das früheste erhaltene und jedenfalls das frühste so ganz durchgeführte ist, erschien den Zeitgenossen und Nachfolgern als der Triumph aller Malerei. Man vergass, welche Theile des menschlichen Körpers bei der Untensicht den Vorrang erhalten, während doch der Gegenstand dieses und der meisten spätern Kuppelgemälde — die Glorie des Himmels — nur das geistig Belebteste vertragen würde. Man empfand nicht mehr, dass für diesen .Gegenstand die Raumwirklichkeit eine Entwürdigung ist und dass überhaupt nur die ideale, architektonische Composition ein Gefühl erwecken kann, das diesem Gefühl irgend wie gemäss ist. Nun ist schon hier grade die Hauptgestalt, Christus, wahrhaft froschartig verkürzt; auch bei einzelnen Aposteln rücken die Kniee bis gegen den Hals. Als Raumverdeutlichung, Stütze und Sitz, malerisch auch als Mittel der Abstufung und Unterbrechung, dienen die Wolken, die Correggio als consistent geballte Körper von bestimmtem Volumen behandelt. — Auch an den Pendentifs der Kuppel sitzen die an sich sehr schönen, nur übermässig verkürzten Gestalten, je ein Evangelist und ein Kirchenvater, auf Wolken, während noch Michelangelo seinen Propheten und Sibyllen an ähnlicher Stelle feste Throne gegeben hatte.

Die Halbkuppel des Chores derselben Kirche, mit der grossen Krönung der Maria, wurde 1584 abgebrochen. Doch wurde die Hauptgruppe (Christus und Maria) gerettet und ist gegenwärtig im b zweiten grossen Saal der Bibliothek angebracht; ausserdem hatten *Ann.* und *Ag. Caracci* fast das Ganze stückweise copirt (sechs Stücke c in der Gal. von Parma, mehrere im Museum von Neapel), und *Cesare Aretusi* wiederholte an der neuen Halbkuppel die ganze Composition, so gut er konnte. Ein leidenschaftlicher Jubel durchströmt den ganzen Himmel in dem geweihten Augenblick; die schönsten Engel drängen sich zu einem Heere zusammen. Aber die Madonna selbst ist weder naiv noch schön, Christus eine mittelmässige Bildung. (Beide in den Copien versüsst und so ohne Zweifel auch Johannes d. T.)

Endlich malte Correggio 1526—30 die Kuppel des Domes aus und gab sich dabei seiner Art von Auffassung des Uebersinnlichen in ganz unbedingtem Maasse hin. Er veräusserlicht und entweiht alles. Im Centrum (jetzt sehr verdorben) stürzt sich Christus der inmitten einer gewaltigen Engel- und Wolkenmasse heraufrauschenden Maria entgegen. Das Momentane ist allerdings überwältigend; der Knäuel zahlloser Engel, die hier mit höchster Leidenschaft einander entgegenstürzen und sich umschlingen, ist ohne Beispiel in der Kunst; ob dies die würdigste Feier des dargestellten Ereignisses sein kann, ist eine andere Frage. Wenn ja, so war auch das mit einem bekannten Witzwort bezeichnete Durcheinander von Armen und Beinen nicht zu vermeiden; denn wäre die Scene wirklich, so müsste sie sich allerdings etwa so ausnehmen. — Weiter unten, zwischen den Fenstern, stehen die Apostel der Maria nachschauend; hinter ihnen auf einer Brustwehr sind Genien mit Candelabern und Rauchfässern beschäftigt. In den Aposteln ist Correggio inconsequent; wer so aufgeregt ist wie sie, bleibt nicht in seiner Ecke stehen; auch ihre vermeintliche Grossartigkeit hat etwas merkwürdig Unwahres. Aber ganz wunderschön sind einige von den Genien, auch manche von den Engeln im Kuppelgemälde selbst, und vollends die in den Zwickeln, die die vier Schutzheiligen von Parma umschweben. Es ist eine eigenthümliche Art der Berauschung, womit diese Gestalten den Sinn erfüllen. (Bestes Licht, auch für die Besteigung der Kuppel: gegen Mittag.) a

Ausserdem sind in der Annunziata Reste eines Frescos der Verkündigung erhalten; eine der einflussreichsten Compositionen. b

Von den monumentalen Malereien mythologischen Inhaltes (ausser den Fresken von S. Paolo) gilt der vom Adler emporgetragene Ganymed in der Gal. zu Modena nicht als echte Arbeit Correggio's. Von Staffeleibildern ist die Danae in der Gal. Borghese, obgleich beschädigt, als malerische Leistung eine der grossartigsten Schöpfungen aller Zeiten; die äusserste Grenze in der Darstellung des bewegten Sinnenlebens. c d

Die Allegorie der Tugend im Pal. Doria zu Rom, bisher als Skizze für eines der Temperabilder in der Sammlung der Handzeichnungen des Louvre bezeichnet, gilt jetzt nur als späte französische Copie. e

Charakteristisch ist für Correggio wie für Michelangelo, die als gleich grosse Stilisten in ihrer Art jeder seine Gestalten wesentlich aus sich heraus schufen, dass von beiden Künstlern keine Porträts erhalten sind, nicht einmal in den Gestalten auf ihren Altarbildern.

Correggio's durchaus subjective Kunst, die er (wenn auch von aussen mehrfach beeinflusst) doch völlig selbständig in seinem ab-

gelegenen Heimathsorte ausgebildet und im bescheidenen Kreise ausgeübt hatte, eignete sich zur Bildung einer wirklichen Schule so wenig als die Kunst des Michelangelo. Was ihm eigen, dazu reichten auch die Talente der Schüler nicht aus, oder die Zeit war dafür noch nicht gekommen. In der That steht sein allbewunderter Stil über ein halbes Jahrhundert isolirt da, indem seine sämmtlichen Schüler mit einer Art von Verzweiflung sich der römischen Schule in die Arme werfen.

Inzwischen erwuchsen aber seine wahren Erben: die Schule der Carracci, deren Auffassung dem tiefsten Kerne nach von der seinigen abhängig ist. Deshalb, weil die Modernen ihn ganz in sich aufnahmen, erscheinen uns seine eigenen Werke so oft als modern. Selbst was dem 18. Jahrh. specifisch eigen scheint, ist in ihm vorgebildet: Correggio wurde geradezu das Muster der Rococomalerei.

Die ganze Schule ist in der Galerie und den Kirchen von Parma stark repräsentirt. Man wird weniges Lobenswerthe von *Pomponio Allegri* (Correggio's Sohn), *Lelio Orsi* (1511—86), *Bernardino Gatti* (dessen Hauptwerk das Altarbild des Domes in Pavia, Mad. mit Stiftern) finden; Anderes in Cremona, Gutes und sehr Fleissiges von *Franc. Rondani* (Dom, Fresken des 5. Kap. rechts), mehreres noch ganz Angenehmes von *Michelangelo Anselmi*, auch wohl von *Giorgio Gandini*, das Meiste an Zahl jedenfalls von der Malerfamilie der *Mazzola* oder *Mazzuoli*, die sich in diesem Jahrhundert ganz an Correggio anschloss.

a
b

Girolamo Mazzola verschmelzt bisweilen einen Zug älterer Naivetät mit der Art Correggio's und der römischen Schule zu einem wunderlichen Rococo. Im ganzen ist er weniger widerwärtig als sein berühmter Vetter, *Francesco Mazzola*, genannt *Parmegianino* (1503—40), Francesco's „Mad. mit dem langen Halse" im Pal. Pitti zeigt mit ihrer unleidlichen Affectation, wie falsch die Schüler den Meister verstanden hatten, indem sie glaubten, sein Zauber liege in einer gewissen aparten Zierlichkeit und Präsentationsweise der Formen, während doch das momentane Leben der reizenden Form die Hauptsache ist. Anderswo ist Parmegianino ergötzlich durch die Manieren der grossen Welt, die er in die heiligen Scenen hineinbringt. Bei der pomphaften Heiligencour im Walde (Pinakothek von Bologna) giebt die Madonna nur mit vornehmster Zurückhaltung das Kind der h. Catharina zum Caressiren hin. Die nicht eigenhändige h. Catharina (Gal. Borghese in Rom) lehnt die Complimente der Engel mit einem unbeschreiblichen Bon Genre ab.

c
d
e

Allein im Porträt, wo das vermeintlich Ideale wegfiel, ist Parmegianino einer der trefflichsten seiner Zeit. Im Museum von Neapel gehören seine Bildnisse des „Columbus", des „Vespucci" (beide willkürlich so benannt), das des De Vincentiis und das der

f

eigenen Tochter des Meisters zu den Perlen der Galerie, während die Colosse des Pythagoras und Archimedes abscheulich, die Lucretia und die Madonna mindestens ungeniessbar sind. — Sein eigenes Porträt in den Uffizien — der wahre Bell' Uomo von Stande — ist eines der besten der ganzen Malersammlung, während die h. Familie (Nr. 1006) nur durch die phantastisch beleuchtete Landschaft erträglich wird. In einem andern Saal eine ganz kleine Madonna von ihm, eines der besten Linienmotive der Schule. a



In Mailand macht sich Leonardo's Einfluss in weiteren Kreisen erst während seines zweiten Aufenthalts daselbst (1507 und 1508—13) geltend; vorher (1481—99) wirkt er unmittelbar nur auf einen kleineren Kreis von Schülern, die der Meister wohl auch in wissenschaftlichen Gegenständen unterwies und als seine „Accademia“ im eigenen Hause beherbergte. Zu diesen gehören vor allen Giov. Ant. Boltraffio, Marco d'Oggiono, Andrea Salaino, zeitweise auch Francesco Napoletano, der auch als Reliefmodelleur arbeitende Ambrogio Preda (s. o.), Macrino d'Alba, Agostino da Vaprio u. a. Es erklärt sich aus Leonardo's Abgeschlossenheit, wissenschaftlichen Bestrebungen und zahlreichen künstlerischen Arbeiten für Lodovico Sforza, dass er den in Mailand angestammten Künstlern fern blieb und dass diese, fast ohne von ihm Notiz zu nehmen, im alten Gleise sich fortbewegten. Während Leonardo's Abwesenheit von Mailand wirkte dann besonders das Abendmahl, das er 1499 fast vollendet zurückliess, mächtig auf die heranwachsende Jugend, deren Ausbildung die Thätigkeit der ersten Schüler weiter bestimmte.

Giov. Ant. Boltraffio's (1471—1516) erste Ausbildung geht auf die ältere Mailänder Schule zurück. Der Einfluss Leonardo's, bei dem Boltraffio unter den ersten als Schüler eintrat und in dessen „Accademia“ er während Leonardo's ganzem Aufenthalt in Mailand blieb, bestimmte seine weitere Ausbildung. Seine Gestalten sind trefflich modellirt, edel und namentlich die Madonna von hoher Schönheit; die Färbung ist tief und kräftig bei mässigem Helldunkel; der Ton zuweilen etwas kühl; die Behandlung bei aller Vollendung meist leicht und sicher. — Seine Hauptwerke sind nicht mehr in Italien. Sein schönstes Werk hier ist die liebreizende Madonna der Gal. Poldi zu Mailand. Dieser kommt eine Madonna b in der Gal. zu Bergamo namentlich in Farbenpracht nahe, wo c jetzt auch das frühe Heilandsbild der Sammlung Morelli. Zwei andere Madonnen in der Galerie Borromeo zu Mailand (die d Madonna mit der Vase ganz früh, der Frescokopf der herabblickenden Madonna besonders schön). In Mailand ferner eine Madonna (bei Crespi), zwei Pastellbildnisse (Ambrosiana), ein e

a Frauenbildniss (beim Conte del Maino), das Fragment eines Altar-
b bildes mit Stiftern (Brera) und ein kleiner Jesuskopf (Casa Bon-
c dini), endlich in S. Maurizio (oberer Umgang der Hinterkirche) die für den Künstler sehr charakteristischen Halbfiguren von weiblichen
d Heiligen. — In den Uffizien ein Johanniskopf vor felsiger Land-
e schaft, im Seminario zu Venedig eine h. Familie, in Bergamo (bei Frizzoni) ein männliches Bildniss. — Auch das früher als Jugendwerk Leonardo's gefeierte schöne Fresco der Madonna mit
f dem Stifter in S. Onofrio zu Rom wird ihm jetzt fast allgemein zugeschrieben.

Marco d'Oggiono († 1530?) ist, gleich Boltraffio, einer der frühesten Schüler Leonardo's in Mailand. In seinen Jugendwerken von grosser Innigkeit und Sorgfalt, wird er bald nach der Trennung vom Meister manierirt, kalt und oberflächlich. Ein frühes Werk ist die Madonna mit dem sitzenden Kinde, dem h. Joseph und einem
g musicirenden Engel im Seminario zu Venedig, zum Theil Copie nach Leonardo. — Eine Madonna mit dem Kinde von schöner
h Farbengebung bei Herrn A. Vonwiller in Mailand. — Ebenda,
i im oberen Saal von S. Sepolcro ein dreitheiliges Altarwerk (Madonna und zwei Heilige), z. Th. noch trefflich. — Manierirt schon
k das grössere Altarblatt in S. Eufemia (4. Kapelle l.). — In der
l Galerie Borromeo (linkes Vorderzimmer 5) eine h. Magdalena von grossartig düsterm Charakter. In der Brera die Tafeln mit der Himmelfahrt Mariä mit einzelnen schönen Motiven, eine grosse thronende Madonna mit Heiligen (Nr. 99) und der Sturz des Lucifer (Nr. 96), letzteres Gemälde geradezu abstossend durch schablonenhafte Typen und harte Färbung. Ebenda einige Bildnisse und Stücke von Fresken aus S. Maria della Pace (Adam und Eva im Paradiese; die Hochzeit zu Kana), worin er sich eigenthümlich bewegt zeigt und auf gesuchte Verkürzungen ausgeht. — Ein dreitheiliges, grosses
m Altarbild (bez.) ist aus Casa Cereda in die Galerie Crespi ge-
n kommen. — Im Cenacolo von S. Maria delle Grazie eine Copie des Mittelstücks von Leonardo's Abendmahl. — Ausserhalb Mailand
o Jesus als Weltenheiland in der Galerie Borghese zu Rom. — Ein Nachfolger des Marco d'Oggiono ist der *ältere Appiani*, von wel-
p chem eine Madonna mit Heiligen in der Brera und der h. Johannes
q auf dem Hochaltar der Sacristei von S. Maria delle Grazie in Mailand.

Schon mit Boltraffio und d'Oggiono kommt auch *Andrea Salaino,* der Lieblingsschüler Leonardo's, der bis zu seiner Abreise nach Frankreich mit ihm war, damals ganz jung in der „Accademia" vor. Von ihm ist es noch immer ungewiss, welche Stellung er als Künstler eingenommen hat; noch ist kein Werk bekannt, das ihm mit Sicherheit zuzuschreiben wäre.

Mit der Rückkehr Leonardo's nach Mailand (1507) und seinem zweiten Aufenthalt dort (bis 1515) war die Herrschaft des Meisters über die ganze Mailänder Schule entschieden. Aber die Schüler dieser Zeit kommen den ältern nicht mehr gleich.

Von Leonardo's jugendlichem Freunde *Francesco Melzi*, in dessen Armen er starb, ist in Italien kein Werk gesichert. — Von einem wenig bekannten frühen Nachfolger Leonardo's, *Francesco Napoletano* (um 1490—1500 in Mailand, von wo er nach Spanien ging), ist in Italien jetzt nur noch die Madonna in der Brera (Nr. 263 bis) be- a kannt; durch die tiefen schwärzlichen Schatten, das stark einfallende Licht und die Nachahmung Leonardo's in Composition wie Zeichnung leicht kenntlich.

Die beiden Hauptkünstler Mailands aus dieser Zeit stehen nicht in direktem Schülerverhältniss zu Leonardo, wurden aber durch seine Werke und seine Schüler ganz unter seinen Einfluss gezogen. Dies gilt zunächst von *Andrea del Gobbo Solario* (dat. Bilder 1495—1515), dessen frühestes datirtes Bild, die h. Familie mit Hieronymus (?) in der Brera (Nr. 106), die 1495 für eine Kirche in Murano gemalt b wurde, noch auf den bestimmenden Einfluss hinweist, den er während eines Aufenthalts in Venedig mit seinem Bruder Cristoforo (1490—93) von Giov. Bellini und von Antonello erhielt, ehe Leonardo auf ihn einwirkte. Seine Färbung ist sehr leuchtend, aber heller und durchsichtiger als bei diesen Venezianern, seine Behandlung äusserst delicat und flüssig, zuweilen gar zu glatt; seine Auffassung ist von eigenthümlicher Milde und Zartheit, in den häufigen Eccehomo-Darstellungen und ähnlichen Motiven selbst übertrieben weich. In der Brera auch ein reizvolles Jugendwerk, die Madonna mit dem Kinde, das nach einer Nelke greift, noch vor 1495 wie ähnliche Madonnen bei G. Frizzoni, B. Crespi u. a. In seinen Bildnissen ist Andrea c von so feiner Individualität, dass einige davon den Bildnissen Antonello's und Holbein's gleichkommen, deren Namen sie zuweilen führen. So der Cardinal Bernardo Rossi, Bischof von Treviso im Museum von Neapel, noch venezianisch. — Ein später Solario ist d das Leonardo benannte Bildniss des Kanzlers Morone beim Duca Scotti in Mailand. Das männliche Bildniss der Brera (Nr. 280) e ist leider sehr schadhaft. Besonders reich ist die Sammlung f Poldi an Werken des Meisters: die Einzelgestalten der h. Catha- g rina und Johannes d. T. (von 1499) lassen deutlich den Einfluss Leonardo's erkennen; die Ruhe auf der Flucht (von 1515), in der farbenprächtigen Landschaft ein kleines Juwel, zeigt in den Figuren Einfluss von Rom; — auch in dem Eccehomo besitzt die Sammlung ein frühes, unberührtes und das schönste dieser mehrfach wiederkehrenden, sonst wenig erfreulichen Compositionen; — neuerdings sind noch zwei kleine Halbfiguren erworben. In der

a Gal. Crespi ein kleiner Christuskopf. Der kreuztragende Christus
b in der Gal. Borghese ist echt (rückseitig bezeichnet und 1511 datirt), aber nicht angenehm. — Ein innig empfundener Eccehomo in
c der Galerie zu Bergamo (Nr. 202, um 1507 in Frankreich gemalt); — ein kreuztragender Christus in Landschaft mit einem knieenden
d Mönche, von sauberster Durchbildung, in der Galerie zu Brescia (nicht ganz zweifellos). — Sein letztes Werk ist das grosse Altarbild der Certosa von Pavia: die Himmelfahrt Mariä (im obern Theile von *Bern. Campi* gemalt oder vollendet, schon mit Anklängen an Tizian's berühmte Composition); in den Aposteln am Grabe und in den Heiligengestalten auf den Flügeln noch ein hervorragendes Werk, in dem der Einfluss Leonardo's sich besonders stark geltend macht.

Bernardino Luini (geb. um 1470, † nach 1529) verdankt seine erste Ausbildung gleichfalls einem Mailänder der Richtung Foppa's, wohl dem Borgognone. Als aber Leonardo nach Mailand übersiedelte, schloss er sich ihm mit voller Begeisterung an, und auf der so gewonnenen Grundlage dichtete er selbständig weiter, wobei es sich zeigt, dass er mit unverstörbarer Naivetät sich nur das von dem Meister angeeignet hatte, was ihm gemäss war. Sein Sinn für schöne, seelenvolle Köpfe, für die Jugendseligkeit fand bei dem Meister sein Genüge und die edelste Entwicklung, und noch seine letzten Werke geben hiervon das herrlichste Zeugniss. Dagegen ist von der grossartig strengen Composition des Meisters gar nichts auf ihn übergegangen; man sollte glauben, er hätte das Abendmahl nie gesehen (obschon er es einmal nachgeahmt hat), so linienwidrig und ungeordnet sind seine meisten bewegten Scenen. Auch drapirt er oft ganz leichtfertig und gleichgültig. Dafür besass er stellenweise, was keine Schule und kein Lehrer verleiht, grossgefühlte, aus der tiefsten Auffassung des Gegenstandes hervorgegangene Motive. Und seine feine Färbung entspricht dieser Auffassung.

Ein charakteristisches, namentlich in der Gestalt der Maria treff-
e liches Jugendwerk des Luini ist die Pietà in S. M. della Passione zu Mailand, die Predella mit sehr lebendigen Scenen. — An Fresken
f des Meisters ist schon Mailand reich, vor allem die Kirche S. Maurizio (sog. Monastero Maggiore), durch eine Wand in eine vordere und eine hintere Kirche getheilt, welche beide von Luini und Zeitgenossen völlig ausgeschmückt sind, theils mit decorativen Malereien, theils mit heiligen Gestalten und Geschichten; das meiste Eigenhändige von Luini möchte sich an den beiden Seiten der Altarwand und in der Nähe concentriren. — Dann eine ganze Sammlung von abge-
g nommenen Fresken im Eingange zur Brera: das Hauptwerk, eine thronende Madonna mit S. Antonius und S. Barbara (1521); in solchen ruhigen Andachtsbildern, wo ihn der Gegenstand vor der Regellosigkeit schützte, ist seine Liebenswürdigkeit überwältigend! — Die

übrigen Fresken ebenda scheinen zum Theil frühe, wie z. B. die noch etwas zaghaften mythologischen (Geburt des Adonis) und genreartigen, deren Naivetät noch ganz den Vorabend der goldenen Zeit bezeichnet, ferner Bilder aus dem Leben der Maria (besonders das Sposalizio) und die bekannte einfach schöne Composition der von schwebenden Engeln getragenen Leiche der h. Catharina[1]); mehrere einzelne Heilige (die hh. Magdalena und Martha); eine köstliche Madonna, die das Kind der h. Elisabeth übergiebt; eine neu aufgestellte Madonna zwischen zwei Heiligen, daneben der Stifter (II. 13), in der Farbenpracht jener noch überlegen, u. a. m. — Die Ambrosiana (Nebenraum im Erdgeschoss rechts) besitzt ein grosses und wichtiges Fresco der Verspottung Christi in Gegenwart einer andächtigen geistlichen Brüderschaft, durch Kraft der Farbe und durch die Porträts von eigenthümlichen Werth. — Schliesslich die beiden spätern grossen Hauptarbeiten, zunächst in der Wallfahrtskirche bei Saronno (zwischen Varese und Mailand). Das Langhaus pomphafter Frühbarockstil; dann ist die Kuppel mit einem Engelconcert des *Gaudenzio Ferrari* geschmückt, der (niedrige) Cylinder mit Statuen des *Andrea Fusina Milanese,* die darunter folgenden Wandtheile oben mit Fresken des *Lanini,* unten mit Fresken des *Cesare del Magno* und des *Luini* (die Heiligen Rochus und Sebastian), — hierauf im Durchgang nach dem Chor zu: Mariä Vermählung und Christus unter den Schriftgelehrten, beide von Luini, obwohl in anderm Colorit und Charakter als der Rest; dann im Chor selbst die zwei grossen Fresken: die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel (bez. u. dat. 1525); oben in den Füllungen und an den Oberwänden: Sibyllen, Evangelisten und Kirchenväter; im Kreuzgange eine liebliche Anbetung des Kindes; endlich in einem besondern kleinen Ausbau des Chores rechte Seite Apollonia, linke Seite Catharina, jede mit einem Engel; diese letztgenannten Malereien zum Vollkommensten gehörend, was Luini geschaffen. — In S. Maria degli Angeli zu Lugano an der Hauptwand über dem Choreingang das colossale Frescobild einer Passion (1529), deren Vordergrund der Gekreuzigte nebst den Seinigen, den Schächern, den Hauptleuten, Soldaten u. s. w. einnimmt. Mit allen Mängeln Luini's behaftet, ist dieses Gemälde dennoch eines der ersten von Oberitalien und schon um Einer Gestalt willen des Aufsuchens würdig, des Johannes, der dem sterbenden Christus sein Gelübde thut. An mehrern Pfeilern der Kirche schöne Malereien Luini's; in einer Kapelle rechts die aus dem umgebauten

a

b

c

1) Bernardino hatte drei Söhne (oder Neffen?). *Aurelio Luini* (1530?—1593), Bernardino's Sohn, erweist sich in einem grossen Fresco der Brera mit der Marter des h. Vicenzo als Manierist in der Art der römischen Schule. Von *Piero Luini* stammt, nach Lomazzo, die grosse Copie von Leonardo's Abendmahl in Ponte-capriarca oberhalb Lugano. * **

Kloster hierher gebrachte Frescolunette der Madonna mit beiden Kindern (das Christkind mit dem Lamm nach Leonardo). — Das Abendmahl, ehemals im Refectorium des Klosters, in drei Abtheilungen, unabhängig von Leonardo's Composition, an die es entfernte Anklänge zeigt, befindet sich an der Kirchenwand links. Im Kuppelraum von Busto Arsizio eine Reihe Sibyllen reich an grossartigen Zügen. — Im Chor der Certosa von Pavia (links): das einfache strenge Fresco der Madonna mit dem Kinde. Eine gleiche Darstellung oben im rechten Querschiff der Kirche von Chiaravalle, beschädigt.

Unter Luini's Tafelbildern ist das prachtvolle grosse Altarbild in der Hauptkirche zu Legnano (Station nach Sesto Calende) voran zu nennen, mit reichem Bilderschmuck in der Einfassung. — Mailand selbst besitzt zahlreiche, namentlich kleinere Gemälde in der Ambrosiana, in der Brera (Madonna vor einer Rosenhecke, Nr. 265), in der Gal. Poldi und in verschiedenen Privatsammlungen (besonders in der Galerie Borromeo). In Casa Beltrami ein Tondo mit zwei reizend naiven Amoretten vor einer Rosenhecke, mit einem Köcher spielend (Vorbild für den Grund der Brera-Madonna). Aehnlich die Typen auf der Madonna in der Akademie zu Bergamo (Sammlung Morelli). — Im Dom von Como u. a. zwei grosse Temperabilder (Altäre rechts und links): die Anbetung der Hirten und die der Könige, mit sehr schönen Einzelheiten; im rechten Seitenschiff ein anderes grosses Altarbild, leider sehr beschädigt. — In der Gal. zu Bergamo eine gute Anbetung der Hirten (Nr. 190).

Ueber die Lombardei hinaus kommen nur kleinere, vereinzelte Bilder von ihm vor. In der Tribuna der Uffizien die Enthauptung Johannis, lange dem Leonardo beigelegt, obschon die Bildung der Hände, die etwas allgemeine Schönheit der Königstochter und ihrer Magd, die glasige Oberfläche des Nackten deutlich auf den Schüler hinwies. Der Henker grinsend und doch nicht fratzenhaft, das Haupt des Täufers sehr edel. So charakterisirt die goldene Zeit! In der Gal. von Neapel eine Madonna mit dem stehenden Kinde neben einer Lilie, ein liebenswürdiges Werk der reifsten Zeit.

Gaudenzio Ferrari (geb. um 1471, † 1546), weder dem Solario noch Luini oder Boltraffio gewachsen, ist doch einer der wirkungsvollsten Meister der goldenen Zeit, fast stürmisch umhergeworfen zwischen den Einwirkungen der alten lombardischen und piemontesischen Schule (als sein erster Lehrer gilt Gir. Giovenone), des Leonardo, des Perugino und des Rafael, Correggio's wie der Ferraresen und Venezianer, deren Werkstätten er in den verschiedensten Zeiten seines Lebens besucht hat, und deren Anregungen er jedesmal mit

einer grossen unabhängigen Kraft neu verarbeitete; zwischen hinein bricht dann zuweilen ein tüchtiger Naturalismus durch. Das Leben der Bewegung und der hochgesteigerte Seelenausdruck stellenweise vortrefflich; das Colorit häufig bunt, aber in den Fresken oft harmonisch und leuchtend; die Composition oft überladen und unschön; die Kunstmittel überhaupt nie gleichmässig bewältigt. — Eine sehr schöne Taufe Christi im Chorumgang von S. Maria presso S. Celso (a) zu Mailand (eine Vorarbeit dazu in der Hauptkirche von Casale); (b) — dagegen pomphaft und nur durch die Hauptfigur geniessbar: die grosse Marter der h. Catharina in der Brera zu Mailand (Nr. 107); (c) — eine Madonna mit Heiligen in der Gal. Poldi; (d) — ein grosses Madonnengemälde in der Gal. Borromeo (e) (ähnliches Altarwerk in S. Agata zu Santhià, 2 Kap. l.); (f) — wohl das schönste Tafelbild, obwohl sehr überfüllt, eine Kreuztragung mit wunderbaren Köpfen, auf dem Hochaltar der Kirche zu Canobbio am Lago Maggiore (g) (unter der dem Bramante zugeschriebenen kleinen Kuppel); — ein prächtiges Altarwerk in sechs Tafeln, aus Ferrari's peruginesker Zeit (1514—15), in S. Gaudenzio zu Novara, (h) — und eine Vermählung der h. Catharina im Dom daselbst; (i) — ein kostbares Altarblatt in 6 Abtheilungen: Himmelfahrt der Jungfrau, in der Hauptkirche von Busto Arsizio bei Mailand; (k) — die Vermählung der h. Catharina auf dem Hochaltar der Collegiata zu Varallo, (l) seiner Heimath (Copie danach die kürzlich erworbene Madonna in der Brera). (m) — In S. Cristoforo zu Vercelli (n) die treffliche Madonna mit zahlreichen Heiligen und Stifterinnen; — zwei spätere Temperabilder im Dom von Como, (o) etwas gewaltsame Improvisationen. Das letzte Tafelbild, die grossartig aufgefasste, wenn auch überfüllte Darstellung des Abendmahls in S. Maria della Passione zu Mailand. (p) — Was man in den Galerien von ihm sieht, giebt selten die höchste Idee von seiner Begabung; am ehesten in der an seinen Werken reichen Galerie von Turin, (q) der h. Petrus mit Donator und eine Grablegung, die an Garofalo erinnert, der zu den grossen Meistern in einem ähnlichen Verhältniss stand wie Ferrari. — Eine ansehnliche Reihe von Cartons in der Accademia Albertina zu Turin. (r)

An Fresken sind die eben genannten Orte ebenso reich wie an grossen Altarwerken. Die Städte Arona, Vercelli, Santhià und Varallo bieten daher von Mailand aus einen höchst lohnenden Ausflug. Vor allem offenbaren die in reichlicher Folge zu Varallo (s) befindlichen Fresken seinen ganzen Bildungsgang. — In der Franciscanerkirche S. Maria delle Grazie (t) (am Fuss des Sacro Monte) ist zunächst die ganze Wand über dem Chor angefüllt mit einer Passion (Mittelbild mit vielen Einzelfeldern ringsum), wesentlich eine sehr freie und kräftige Umbildung einer peruginesken Inspiration, in die

aber auch Signorelli hineinzuklingen scheint (1507—13); — in der Kapelle links unter dieser Chorwand: Darstellung im Tempel, und Christus unter den Schriftgelehrten, von fast rafaelischer Erzählungsweise, vielleicht das Reinste, was Ferrari geschaffen; — dann wird in den 40 Kapellen des Sacro Monte manches dem Ferrari zugeschrieben, wovon ihm sicher gehören: in der Kap. der h. drei Könige das rings auf die Wand gemalte Geleit derselben (sehr zerstört), — und in der Kap. der Kreuzigung: der in gleicher Weise angebrachte Zug der Kriegsknechte, Reiter und Frauen von Jerusalem sammt den blonden weinenden Engeln am Gewölbe, Hauptwerk von grösster Fülle des Ausdrucks und entschlossener Breite der Darstellung (1523).

In der Wallfahrtskirche bei Saronno: das die Kuppel anfüllende derbkräftige Engelconcert, in merkwürdigem Gegensatz zu der Milde der dortigen Meisterwerke des Luini; — in der Brera: Fresken mit dem Leben der Maria, zum Theil von sehr edlen und einfach sprechenden Motiven; — eine gross gedachte, aber für den a Raum zu colossale Geisselung in S. Maria delle Grazie zu Mailand (Kap. des r. Seitenschiffes), Ferrari's letztes Fresco, datirt b 1542; — Anderes in S. Cristoforo, S. Caterina und S. Paolo zu Vercelli (colossale Fresken von 1532 und 1534) u. a. a. O. — Hervorragend das Gaudenzius Vincius bezeichnete (G.'s Mutter c war eine Vinci) Altargemälde der Oberkirche zu Arona, das als Mittelbild eine Madonna das Kind anbetend, nach einer Composition von Perugino im Pal. Pitti, enthält (datirt 1511).

Cesare da Sesto (vor 1480 geb., † vor 1521), in Mailand einer der tüchtigsten Schüler Leonardo's, ging später nach Rom, wo er Rafael persönlich sehr nahe gestanden zu haben scheint. Unter diesem doppelten Einfluss entstanden einige sehr unglückliche Schöpfungen, d wie die Anbetung der Könige im Museum zu Neapel, voll erdrückender Details und manierirter Eleganz. Seine hervorragendsten e Werke finden sich in den Privatsammlungen zu Mailand: beim Duca Scotti sein berühmtes Jugendwerk, die Taufe Christi, von einer eigenthümlichen fast süsslichen Weichheit und grosser Farbenpracht; ein frühes Bild der Anbetung der Könige, noch vor dem Einfluss Leonardo's aus Credi-, Albertinelli- und Pinturichio-Reminiscenzen f zusammencomponirt in der Galerie Borromeo; — ein anderes frühes, noch fast herbes Rundbild der Madonna mit dem kleinen Jog hannes, naiv aufgefasst, ebenda im Palazzo Melzi, dessen Galerie auch das berühmteste Bild seiner späten Zeit schmückt, eine grosse Altartafel: in den Wolken Maria zwischen den beiden Johannes, unten in reicher Landschaft St. Rochus zwischen Sebastian und Christophorus; in den Gestalten stark rafaelisch, aber in der Empfindung und in dem weichen Auftrag der prächtigen Färbung echt leo-

nardesk. — Die Brera besitzt die zierliche Madonna im Schatten eines Lorbeerbaumes (Nr. 323), sowie ein grösseres Bild der h. Familie mit den hh. Joachim und Johannes (Nr. 91). In der Galerie von Pavia ein grosses Martyrium des h. Sebastian. (Das Rundbild unter seinem Namen in der Vatican. Gal., dat. 1521, hat mit Cesare nichts zu thun). — Nachfolger des Cesare da Sesto ist *Cesare del Magno* (Fresken in Saronno, Altartafel im Dom von Vigevano, links, sowie die besterhaltene Copie von Leonardo's Abendmahl, jetzt zur Seite des Fresco aufgestellt).

Auf Giovanni Pietro Rizzi, gen. *Giampetrino,* der von Leonardo selbst noch 1508 als Schüler erwähnt wird, sind vorzugsweise jene Reihe von Halbfiguren aus dem Gebiete des passiven Ausdruckes (Eccehomo, Mater dolorosa, Magdalena, Catharina etc.) zurückzuführen, die neben Leonardo zwar eintönig und süsslich erscheinen, immerhin aber bei einer Zusammenstellung mit den ähnlichen Darstellungen eines Carlo Dolce ihren Werth erhalten. Dem Petrini ist ein kühler weisslicher Ton und eine etwas trockene kleinliche Behandlung eigenthümlich. Als sein bestes Bild darf wohl ein von 1521 datirtes Altarbild im Chor von S. Marino zu Pavia bezeichnet werden. Diesem kommt die Madonna in der Sacristei von S. Sepolcro zu Mailand ganz nahe. — Mehrere jener oben erwähnten Halbfiguren u. a. in der Gal. Borghese zu Rom, in der Brera und bei March. Brivio in Mailand; einzelne Madonnen in Villa Albani (Nr. 9), im Pal. Rospigliosi zu Rom, in der Gal. Poldi zu Mailand u. s. f. Eine schöne Einzelgestalt der Flora in der Gal. Borromeo, ein kreuztragender Christus, sowie die hh. Catharina und Peter Martyr in der Turiner Galerie.

Von den Nachfolgern des Gaudenzio Ferrari hat *Bernardino Lanini* († um 1578) anfangs eine gewisse Energie in Formen und Farben; Späteres ist dagegen sehr manierirt. Verschiedenes in der Brera und in den Kirchen von Mailand; darunter das Beste die jugendlichen Wandmalereien einer Kapelle des rechten Seitenschiffes in S. Ambrogio; spät das grosse Fresco in S. Catarina daselbst. — Ausserhalb Mailands Bilder in der Gal. von Turin; in der Kirche von Saronno; in S. Pietro-Paolo zu Borgo Sesia: thronende Madonna zwischen Heiligen, von 1539. In Novara und Vercelli kommt Lanini in allen Kirchen mit Gaudenzio und allein vor (Hauptwerk die Kapelle im Dome von Novara mit Scenen aus dem Leben der h. Jungfrau. — *Lomazzo* und *Figino* gehören schon zu den eigentlichen Manieristen und sind nur in ihren Bildnissen geniessbar; ersterer hat Werth als Kunstschriftsteller, weniger wegen seiner Ansichten als wegen einzelner wichtiger Notizen.

An Bernardino Luini schliesst sich *Giovanni Antonio de Lagaia* an. Sein Hauptbild ist der Hochaltar der Kirche des Seminariums

zu Ascona (Tessin), das Mittelbild: Madonna mit Heiligen und trefflichen Donatoren (1519). Letztere besonders verrathen eine enge Verwandtschaft mit Luini.

Mit Correggio theilt die venezianische Schule den Ruhm der Malerei der höchsten Augenlust. Es ist ein denkwürdiges Phänomen, dass sie grade die höhern Ideale menschlicher Bildung nicht erreicht noch erreichen will, weil diese über das blosse wonnevolle Dasein hinaus zu einer höhern Thätigkeit drängen. Noch merkwürdiger aber ist, dass diese Schule mit dem (verhältnissmässig) geringsten Gehalt an sog. poetischen Gedanken durch die blosse Fülle der malerischen Gedanken alle andern Schulen an Werthschätzung erreicht und die meisten weit übertrifft. Ist dies bloss Folge der Augenlust? oder dehnt sich nicht vielmehr das Gebiet der Poesie weit hinab in diejenigen Regionen aus, die wir Laien bloss der malerischen Durchführung zuweisen? Gehört nicht schon die dämonische Wirkung dahin, die das in Raum und Licht wirklich gemachte Sinnlich-Reizende bei Correggio ausübt? Bei den Venezianern, auf die er gar nicht ohne Einfluss blieb (schon auf Tizian nicht), ist dieses ebenfalls das Hauptthema, nur ohne die bei Correggio wesentliche Beweglichkeit; ihre Gestalten sind weniger empfindungsfähig, aber im höchsten Grade genussfähig.

Der sprichwörtliche Vorzug ist hier das Colorit, das schon bei den Malern der vorhergehenden Generation (S. 709 fg.) jene hohe Trefflichkeit erreicht hatte, jetzt aber in seiner Vollendung auftrat. Das höchst angestrengte Studium auf diesem Gebiete war offenbar ein doppeltes: einerseits realistisch, indem alle Spiele des Lichtes, der Farbe, der Oberflächen von neuem nach der Natur ergründet und dargestellt wurden, so dass z. B. jetzt auch die Stoffbezeichnung der Gewänder eine vollkommene wird, andererseits aber wurde das menschliche Auge genau befragt über seine Reizfähigkeit, über alles, was ihm Wohlgefallen erregt. Das dem Laien Unbewusste wurde dem Maler hier klarer als in andern Schulen bewusst.

Welche Gegenstände hiernach für diese Meister die glücklichsten waren, ist leicht zu errathen. Je näher sie dieser Sphäre bleiben, desto grösser sind sie, desto zwingender die Eindrücke, die sie erregen.

Als der eigentliche Begründer der neuen Entwicklung der venezianischen Malerei ist Giorgione zu bezeichnen; neben ihm hat Tizian und zum Theil wohl auch Palma vecchio seinen Platz. Da Giorgione noch jung plötzlich starb, so wurde Tizian rasch zum Mittelpunkte der Schule und hat während seines langen Lebens alle ihre Phasen als leitender Meister durchlebt.

Giorgio Barbarelli gen. *Giorgione* (geb. angebl. 1477, vielleicht schon einige Jahre früher; † 1510), gebürtig aus Castelfranco, also wie die beiden anderen Hauptmeister der venezianischen Kunst nicht aus Venedig selbst, sondern aus der terra ferma, war auch, wie diese, der Schüler des Giov. Bellini. Wie wir von seinem Leben nur einige dürftige Daten kennen, so hat die kritische Forschung die Zahl der echten Gemälde in Italien sehr zusammenschmelzen lassen, während hunderte von Bildern bisher auf seinen Namen getauft waren und noch getauft sind.

Als Jugendarbeiten G.'s gelten jetzt zwei kleinere zusammengehörige Bilder in den Uffizien: die Feuerprobe des kleinen Moses (Nr. 621) und das Urtheil des Salomo (Nr. 630); letzteres, sehr schadhaft, in den schwach gezeichneten, hageren Figuren und der harten Färbung zu gering für Giorgione. Der Umstand, dass die Kostüme die Bilder schon in das 16. Jahrh. versetzen, wie Eigenthümlichkeiten in Färbung und Zeichnung, die halb ferraresisch sind, machen aber auch das erstere als eigenhändiges Werk G.'s zweifelhaft. — Erst im 17. Jahrh. wird das herrliche Altarwerk in der Hauptkirche zu Castelfranco erwähnt, das aber sicher mit Recht dem Giorgione zugeschrieben wird: die thronende Madonna zwischen den hh. Franciscus und Liberale, mit köstlicher Ferne. — Schon vom Anonimo des Morelli beschrieben wird die reizvoll novellistische sog. Familie Giorgione's aus Pal. Manfrin, jetzt beim Princ. Giovanelli zu Venedig; das Motiv jetzt als Adrast, der die in der Fremde als Amme verdungene Hipsipile findet, gedeutet. Ein reizvolles mythologisches Motiv zeigt die „Daphne von Apoll verfolgt“, kleine Figuren in einer Landschaft, als Truhen-Decoration gemalt, im Seminario zu Venedig, leider stark beschädigt; ein ähnliches Gemälde, Landschaft mit kleinen Figuren, besitzt auch die Galerie zu Bergamo (Sammlung Lochis Nr. 179); zwei andere verwandte Cassone-Bildchen die Galerie zu Padua, sämmtlich wohl nur Werkstattsbilder.

Der „Johanniter“ in den Uffizien (Nr. 622), einer jener höchst adligen venezianischen Köpfe, die sich den Christusköpfen Bellini's und Tizian's nähern, auch äusserlich durch das gescheitelte lange Haar, den blossen Hals etc., zeigt eine schon über Giorgione herausgehende Entwicklung und ist wohl kaum vor 1515 entstanden. Dasselbe gilt noch in höherem Maasse von dem berühmten „Concert“ im Pal. Pitti, Nr. 185, das neuerdings mit Unrecht auch Tizian zugeschrieben ist.

Das kleine Bildniss eines Mannes in weisser Tracht in der Gal. zu Rovigo (Nr. 11) steht wenigstens dem Meister nahe. Dasselbe gilt von dem schönen Frauenbild der Gal. zu Bergamo (Nr. 179) und von einem Mann in schwarzer Tracht in der Gal. Doria zu

a b c d e f g h i k l

Rom (im Gang mit den Claudes). — Von seinen Fresken am Fondaco de' Tedeschi in Venedig wird das liebevoll suchende Auge noch an mehreren Stellen nach den beiden Strassenseiten zu Spuren der Einzelgestalt en entdecken können[1]).

a

Diese kleine Zahl von Bildern zeigt dem Gegenstande nach eine Mannigfaltigkeit, wie sie kein anderer Venezianer jener Zeit aufzuweisen hatte. Jenes farbenherrliche, einfach schöne Altarbild in Castelfranco ist noch im kirchlichen Stile des Giovanni Bellini aufgebaut und von gleich edlen, in sich abgeschlossenen Charakteren. Aber wie hier die landschaftliche Ferne schon eine hervorragende Rolle spielt, so ist in den beiden biblischen Tafeln der Uffizien (wenn sie auch nicht von ihm selbst ausgeführt sind) der Vorgang fast nur noch Staffage für den landschaftlichen Schauplatz. Völlig neu und wegweisend ist der Meister dagegen, auch dem Gegenstande nach, in Bildern wie das Concert und Adrast und Hipsipile; jenes ist das früheste und zugleich grossartigste Beispiel eines genreartigen Charakterbildes, dieses eine geradezu novellistische Schilderung inmitten der stimmungsvollen Landschaft.

Die Belebung einzelner Charaktere durch hohe, bedeutende Auffassung, durch den Reiz der vollkommensten malerischen Durchführung war schon in der vorigen Periode so weit gediehen, dass eine abgesonderte Behandlung dieser Charaktere nicht länger ausbleiben konnte. So wie die vorige Periode der venezianischen Malerei ihr Bestes schon in jenen Halbfigurenbildern der Madonna mit Heiligen zu geben im stande ist, so giebt nun Giorgione dergleichen Bilder profanen, bloss poetischen Inhaltes und auch einzelne Halbfiguren, die dann schwer von dem blossen Porträt zu trennen sind. Er ist der Urvater dieser Gattung, die später in der ganzen modernen Malerei eine so grosse Rolle spielt. Allein er malt nicht deshalb costümirte Halbfiguren, weil ihm ganze Figuren zu schwer wären, sondern weil er darin einen abgeschlossenen poetischen Inhalt zu verewigen im stande ist. Venedig bot in dieser Zeit der erzählenden dramatischen Malerei verhältnissmässig nur wenige Beschäftigung; es fehlen die grossen Frescounternehmungen von Rom und Florenz; der Ueberschuss an derartiger Begabung aber brachte es zu solchen (als Schmuck der Privatzimmer sehr beliebten) Einzelfiguren, wie sie keine andere Schule schafft. Soll man sie historische

1) Unter den bisher als Hauptwerke Giorgione's gepriesenen Gemälden seien hier gleich erwähnt: der Seesturm in der Akademie von Venedig (von *Paris Bordone*), die Findung Mosis in der Brera von *Bonifacio*, die Pietà in Treviso (Monte di Pietà, von einem localen Nachfolger des Giov. Ant. da Pordenone) und das Frauenbild in der Gal. Borghese, von Morelli als G. bezeichnet (Art des Lic. Pordenone). Das Nähere über diese Bilder unter den genannten Meistern. Der irrthümlich G. zugeschriebene kreuzschleppende Christus aus Casa Loschi in Vicenza jetzt im Privatbesitz zu Boston.

oder novellistische Charaktere nennen? Bald überwiegt mehr die freie Thatfähigkeit, bald mehr das schönste Dasein. Zusammenstellungen, wie das „Concert“, sind besonders anregend zu Vermuthungen über die geistige Entstehungsweise solcher Bilder; mit Wenigem ist ein unergründlich Tiefes gegeben.

Das venezianische Novellenbild dehnte schon Giorgione selbst über die biblischen Scenen aus, insofern diese nicht für Kirche und Andacht gemalt, sondern nur aus dem Drange nach Darstellung eines reichen und farbenschönen Daseins entstanden sind. Sie zeigen auf merkwürdige Weise, wie dem Venezianer das Ereigniss nur Vorwand wird zur Darstellung der blossen Existenz auf bedeutendem landschaftlichen Hintergrunde, grade im Gegensatze gegen die florentinisch-römische Kunst. Aber die poetische Empfindung, die Schönheit der Gestalten, der Zauber des Colorits und die Leuchtkraft der Färbung verklären diese weltliche Auffassung und stellen Giorgione's Schöpfungen, wie die seiner Nachfolger, neben die erhabensten Werke ihrer grossen Zeitgenossen in Rom, Florenz und Mailand.

In der Mitte der Schule steht die gewaltige Gestalt des *Tiziano Vecellio* (1477—1576), der, ein Schüler Giov. Bellini's, in seinem fast hundertjährigen Leben alles, was Venedig in der Malerei vermochte, in sich aufgenommen oder selbst hervorgebracht oder vorbildlich in der jüngern Generation geweckt hat. Es ist kein geistiges Element in der Schule, das er nicht irgendwo vollendet darstellt; allerdings repräsentirt er auch ihre Beschränkung.

Der göttliche Zug in Tizian besteht darin, dass er den Dingen und Menschen jene Harmonie des Daseins anfühlt, die in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte oder noch getrübt und unkenntlich in ihnen lebt; was in der Wirklichkeit zerfallen, zerstreut, bedingt ist, das stellt er als ganz, glückselig und frei dar. Die Kunst hat diese Aufgabe wohl durchgängig; allein keiner löst sie mehr so ruhig, so anspruchslos, mit einem solchen Ausdruck der Nothwendigkeit. In ihm war diese Harmonie eine prästabilirte, um einen philosophischen Terminus in einem besondern Sinne zu brauchen. Alle äussern Kunstmittel der Schule besass er wohl in einem besonders hohen Grade, doch erreichen ihn mehrere im einzelnen Falle. Wesentlicher ist immer seine grosse Auffassung, wie wir sie eben geschildert haben.

Tizian's Jugendzeit[1]) werden jetzt meist zwei Werke zugeschrieben, die früher Giorgione benannt wurden: Christus als Schmerzensmann, in der Scuola di S. Rocco zu Venedig, noch a

1) Ein Fresco der Madonna in Pieve di Cadore (Casa Valenzasco) wird ihm * fälschlich als früheste Jugendarbeit zugeschrieben. Zwei gleichfalls als Jugendwerke bezeichnete Bilder im Dogenpalast, die Heimsuchung und der Durchgang durchs ** Rothe Meer, sind wahrscheinlich von *Previtali*.

den Typus der älteren venezianischen Maler zeigend, und der kreuztragende Christus in der Kirche S. Rocco daselbst. Hieher gehört auch das kleine Triptychon in SS. Ermagora e Fortunato, das Christkind zwischen den hh. Catharina und Andreas; noch etwas steif und unbedeutend in den Charakteren, aber leuchtend in der Farbe. — Ein Brustbild des Heilands aus etwas späterer Zeit in der Gal. Pitti (Nr. 228), von edlem aber etwas allgemeinem Ausdruck.

Den mächtigen Einfluss, den Giorgione's prächtige Lebensgestaltung auf den jungen Meister ausgeübt, bekundet die wohl nicht vor 1512 entstandene allegorische oder mythologische Darstellung in der Gal. Borghese zu Rom, eine der herrlichsten Schöpfungen der Malerei aller Zeiten: Amor sacro ed Amor profano, d. h. Liebe und Sprödigkeit, ein Thema, das schon früher z. B. von Perugino behandelt worden war (nach Wickhoff „Venus die Medea überredend"). Das Bild übt jenen traumhaften Zauber aus, den man nur in Gleichnissen schildern und durch Worte vielleicht überhaupt nur entweihen könnte. — Von einem etwa gleichzeitigen Bilde ähnlicher Art, den drei Menschenaltern (das Original in der Bridgewater-Gal. in London), befinden sich Copien von Sassoferrato in den Gal. Borghese und Doria zu Rom. Der gleichen Zeit gehört die Salome mit dem Haupte des Täufers, von einer Magd gefolgt, (ebenda, II, 40), ausgezeichnet durch schöne Köpfe und herrliche Farben. Ebenso ist die schöne Gruppe der Maria mit den beiden Kindern und dem h. Antonius in den Uffizien (Nr. 633) ein frühes Werk von sorgfältigster Ausführung. — Das Bildniss des Dogen Niccolò Marcello in der Vatican. Galerie (nach einem ältern Bilde, leider sehr übermalt) bekundet schon deutlich die ausserordentliche Begabung Tizian's für grossartig-einfache Charakteristik.

Von den Fresken, die Tizian neben Giorgione am Fondaco de' Tedeschi ausführte und 1508 beendigte, sind leider kaum mehr die Spuren zu erkennen. Dagegen sind die Fresken, welche er 1511 in zwei Scuole zu Padua malte, erhalten. Diese rasch ausgeführten Darstellungen sind flüchtigere, aber zum Theil köstlich lebensvolle und farbenprächtige Schöpfungen. In der Scuola del Carmine gilt für Tizian's Werk nur das schöne fünfte Bild: Joachim und Anna; die übrigen von *Campagnola* und anderen älteren Paduanern. — In der Scuola del Santo ist von Tizian das I., XI. und XII. Bild, vollendet 1511: Antonius lässt ein kleines Kind reden zur Bezeugung der Unschuld seiner Mutter, eine der prächtigsten Compositionen Tizian's, Giorgione nahe; ein eifersüchtiger Ehemann tödtet seine Frau; Antonius heilt das zerbrochene Bein eines Jünglings. (Die Mitarbeiter waren: für IV., VIII. und

X. Paduaner der frühern Schule; für II., III., IX. und XVII. der Paduaner *Domenico Campagnola*, der hier ein ausgezeichnetes, fast mit Tizian's Werken rivalisirendes Talent zeigt; für V., VII., VIII., XIV. verschiedene Schüler Tizian's; von *Giov. Contarini* VI.; von Spätern XV. und XVI.) In allem, was zur Composition gehört, sind diese Malereien zwar mit den gleichzeitigen Florentinern nicht zu vergleichen (in der Scuola del Santo haben sogar die Gegenstände einen schweren inneren Mangel, vgl. S. 421e und 531 u. fg.); aber als belebte Existenzbilder mit grossartig freien Charakteren, mit malerisch vollkommen schön behandelten Trachten, mit vorzüglichen landschaftlichen Hintergründen, mit einem Colorit, das im Fresco nur hie und da bei Rafael und A. del Sarto seines Gleichen hat, sind diese Arbeiten Tizian's von höchstem Werth; sein Helldunkel in der Carnation ist wahrhaft wonnevoll. — Die von Tizian 1524 in der Kap. des Dogenpalastes ausgeführten Fresken a sind untergegangen; der um dieselbe Zeit gemalte h. Christophorus daselbst (unten an der Treppe neben der Kap.) ist eines derjenigen Werke Tizian's, aus welchen ein frischer, von Correggio empfangener Eindruck hervorzuleuchten scheint; die gleichfalls al fresco ausgeführte Madonna mit dem Kinde und zwei Engeln (an der Scala de' Giganti) hat stark gelitten.

Von seinen grösseren Kirchenbildern ist der thronende h. Marcus, umgeben von vier Heiligen (vor 1512 vielleicht schon nach der Pest 1504 bestellt), in der Sacristei der Salute, das b frühste. Es ist ein Wunderwerk an Reife und Adel der Charaktere, in gewaltig leuchtendem Goldton. — Eine frühe Madonna mit zwei Heiligen und dem Stifter im Pal. Balbi-Senarega zu Genua c ist leider verdorben. — Um das J. 1518 schuf er seine Himmelfahrt der Maria, ein Werk, das einen Markstein in seinem Leben bildete (Akademie zu Venedig). Die untere Gruppe ist der d wahrste Gluthausbruch der Begeisterung; wie mächtig zieht es die Apostel, der Jungfrau nachzuschweben! In einigen Köpfen verklärt sich der tizianische Charakter zu himmlischer Schönheit. Oben, in dem jubelnden Reigen, ist von den erwachsenen Engeln der, welcher die Krone bringt, in ganzer, herrlicher Gestalt gebildet; von den übrigen sieht man nur die überirdisch schönen Köpfe, während die Putten in ganzer Figur, ebenfalls in ihrer Art erhaben, dargestellt sind. Wenn Correggio eingewirkt haben sollte, so ist er doch hier an wahrer Himmelsfähigkeit der Gestalten weit übertroffen. Der Gott-Vater ist von weniger idealem Typus als die Christusköpfe Tizian's; vom Gürtel an verschwindet er in der die Jungfrau umstrahlenden Glorie. Sie steht leicht und sicher auf den noch ideal, nicht mathematisch wirklich gedachten Wolken: ihre Füsse sind ganz sichtbar. Ihr rothes Gewand hebt sich ab von dem gewaltig

wehenden, vorn geschürzten dunkelblauen Mantel, ihr Haupt ist umwallt von ganz mächtigen Haaren. Der Ausdruck aber ist eine der höchsten Divinationen, um die sich die Kunst glücklich zu preisen hat: die letzten irdischen Bande springen; sie athmet Selig-
a keit. — Eine andere schöne Assunta im Dom von Verona, ruhiger gedacht als die der Akademie und in malerischer Wirkung vielleicht noch höher stehend (um 1525); die Apostel am leeren Grabe schauen tief ergriffen, anbetend der hier einsam Emporschwebenden nach.

b Im Dom zu Treviso (um 1517), eine Verkündigung: die Jungfrau knieend, der Engel kommt mit stürmischer Bewegung gleichsam herbeigeflogen; hinten kniet, ganz klein, der Stifter aus der Familie Malchiostri. — Eine spätere schöne Verkündigung in der
c Scuola di S. Rocco (an der zum Obergeschoss führenden Treppe).
d — In S. Domenico zu Ancona eine grosse thronende Madonna mit Heiligen (1520), leider beschädigt. — Brescia besitzt in der
e Kirche S. Nazaro e Celso ein grosses Altarbild in fünf Abtheilungen: in der Mitte die Auferstehung des Heilandes mit zwei erschreckt sich aufraffenden Wächtern; die Seitenbilder enthalten einzelne Heilige, oben die Verkündigung (1522). In der Gal. zu
f Vicenza (III, 38) eine ähnliche kleine Auferstehung, von herrlicher Wirkung der nächtlichen Stimmung, Skizze. — Eine grossartige
g Santa conversazione ist das Bild der Vatican. Galerie: sechs Heilige, zum Theil von gemässigtem ekstatischen Ausdruck, bewegen sich frei vor einer Trümmernische, über der auf Wolken die Madonna erscheint; zwei Engel eilen, dem Kinde Kränze zu bringen, die es in seligem Muthwillen herunterwirft, weiter oben sieht man noch den Anfang einer Strahlenglorie (1523; brutal verstümmelt durch Entfernung des obern halbrunden Abschlusses). In derartigen ruhigen Existenzbildern, wo Ein Klang, Eine Stimmung das Ganze erfüllen darf, wo die besondere historische Intention zurücktritt, ist Tizian ganz unvergleichlich gross.

Von Bildnissen aus den zwanziger Jahren sind in Italien nur
h noch wenige erhalten: in der Akademie zu Venedig: Jacopo di
i Franc. Soranzo (1522), in der Gal. Pitti: der Geheimsecretär Tommaso Mosti (Nr. 495, dat. 1526) und das treffliche Kniestück eines vornehmen „Engländers“ in schwarzer Tracht (Nr. 92). Wohl
k noch etwas früher entstand das herrliche Frauenbild in den Uffizien (Nr. 626), die Flora genannt: mit der Linken zieht sie das Damastgewand auf, mit der Rechten bietet sie Röslein dar. Hier hat Tizian das erreicht, was Palma in ähnlichen Frauenbildern anstrebte. Wie bei der sog. Maîtresse du Titien im Louvre wird man auch hier stets im Zweifel sein, wie weit es Porträt, wie weit aus reinem künstlerischen Antriebe gemalt ist, und ob man mehr eine bestimmte Schönheit vor sich hat.

Vielleicht die vollendetste Schöpfung Tizian's ist das Gemälde in den Frari: mehrere Heilige empfehlen der auf einem Altar a thronenden Madonna die unten knieenden Mitglieder der Familie Pesaro (1526, also grade in der Mitte seines Lebens entstanden). Ein Werk von ganz unergründlicher Schönheit, durch das Tizian die Auffassung ähnlicher Gegenstände für die ganze Folgezeit neu feststellte, nach malerischen Gesetzen der Gruppen- und Farbenfolge, in freier, luftiger Räumlichkeit. (Unfertige Copie der Madonna aus dem 17. Jahrh. in den Uffizien.) — Daneben stellte sich der b berühmte S. Pietro Martire, in S. Giovanni e Paolo (1530; durch den Brand im Jahre 1867 vernichtet; — das Nachfolgende möge bei denen, die das Bild noch gesehen, die Erinnerung an den wundervollen Eindruck hervorrufen!). Das Momentane ist hier wahrhaft erschütternd und doch nicht grässlich; der letzte Ruf des Märtyrers, die Wehklage seines entsetzten Begleiters haben Raum, in die hohen luftigen Baumstämme emporzudringen, die man sich mit der Hand verdecken möge, um zu sehen, wie hochwichtig ein solcher freier Raum für wirklichkeitsgemäss aufgefasste bewegte Scenen ist. Das Landschaftliche überhaupt ist hier zuerst mit vollendetem künstlerischen Bewusstsein behandelt, die Ferne in einem zornigen Licht, das den Moment wesentlich charakterisiren hilft. Es war ein nothwendiger, wenn auch verhängnissvoller Uebergang in dieser Zeit einer allem gewachsenen Kunst, dass man anfing, statt der Heiligen die Legende, statt des Märtyrers das Marterthum auf den Altar zu bringen. — Würdig reiht sich diesen beiden Werken St. Johannes der Almosengeber in S. Giovanni c Elemosinario an, der bald nach ihnen entstand. Leider ebenso wie das Bild im Vatican (s. oben) durch Entfernung des oberen halbrunden Abschlusses verstümmelt. — In der Gal. des Capitols d aus dieser Zeit die leuchtende Darstellung der Taufe Christi (mit Unrecht auch für Bordone erklärt). — In Zoppé, im Friaul, e Madonna mit Heiligen, durch Restauration verdorben.

Fortan treten die Bildnisse stärker in den Vordergrund. Tizian malte den Cardinal Ippolito Medici in ungarischer Tracht (Gal. Pitti f Nr. 201 v. J. 1533), den Cardinal Bembo, betagt aber noch rüstig (Rom, Gal. Barberini), gross aufgefasste, farbenprächtige g Schöpfungen. Die Gal. Doria in Rom bewahrt zwei zweifelhafte h Bildnisse von ihm, angeblich Marco Polo (wohl von *Jac. Bassano*) und Jansenius darstellend; in der Gal. Colonna das Bildniss eines i Mönches, angeblich des Onufrius Panvinus. In den Uffizien k (Nr. 605 und 599) sind die Hauptwerke dieser Zeit: der Herzog Francesco Maria von Urbino im Harnisch, vor einer rothen Plüschdraperie stehend, und die alternde, ehemals schöne Herzogin im Lehnstuhl. Vollendet in der Charakteristik wie in der fleissigen Ausführung und

in der köstlichen Landschaft, in die der aufgeraffte Teppich den Einblick gestattet; beide 1537 gemalt. Derselben Zeit gehört das vor-
a nehme Porträt des Antonio Porzia (in der Brera Nr. 288bis) an, leider sehr beschädigt.

Denselben Typus, wie die Herzogin, tragen zwei Bilder aus den
b zwanziger Jahren: die berühmte „Bella" im Pal. Pitti (Nr. 18) und
c die Venus mit dem Hündchen in der Tribuna der Uffizien (Nr. 1117). Die Kleidung der Bella (blau, violett, gold, weiss), wahrscheinlich vom Maler gewählt, stimmt mit dem lieblich üppigen Charakter des Kopfes geheimnissvoll zusammen. An zauberhaftem Reiz übertrifft sie selbst die Flora der Uffizien. Gestalten dieser Art sind es, die so oft unserer neueren (zumal französischen) Malerei das Concept verrückten. Warum sind dieses ewige Formen, während die Neuern es so selten über schöne Modellacte hinaus bringen? Weil Motiv und Moment und Licht und Farbe und Bildung mit einander im Geiste Tizian's entstanden und wuchsen. Was auf diese Weise geschaffen ist, das ist ewig. Die wonnig leichte Lage, die Stimmung der Carnation zu dem goldenen Haar und zu dem weissen Linnen und so viel andere Einzelschönheiten gehen hier durchaus in der Harmonie des Ganzen auf, nichts präsentirt sich abgesondert. Tizian malte dieses Bild für den Herzog von Urbino, ebenso wie die Magdalena
d im Pal. Pitti (Nr. 67). Hier sollte wohl die bussfertige Sünderin dargestellt werden, allein in dem wundervollen Weib, dessen Haare wie goldene Wellen den schönen Leib umströmen, ist dies offenbar nur Nebensache.

Von der im J. 1538 entstandenen grossen Darstellung der Schlacht von Cadore (für den grossen Saal des Dogenpalastes gemalt,
e 1577 verbrannt) befindet sich eine Copie in den Uffizien, Nr. 609. — Ein herrliches, ganz eigenartiges Werk von 1539 bewahrt die
f Akademie zu Venedig (Nr. 626): den Tempelgang der jugendlichen Maria, unmittelbar aus dem venezianischen Leben geschöpft und mit einer Fülle von Nebenmotiven ausgestattet, die mit einer
g erstaunlichen Frische und Schönheit dargestellt sind. — In S. Marciliano der junge Tobias mit dem Engel, ein ganz naives Bild kindlicher Beschränktheit unter himmlischem Schutze (um 1540). — In den drei, ursprünglich für S. Spirito gemalten Deckenbildern der
h Sacristei der Salute (1543), dem Tode Abel's, dem Opfer Abraham's und dem todten Goliath, scheint Tizian dem Correggio sehr unmittelbar nachgegangen zu sein. Sie sind wohl die frühesten venezianischen Bilder in Untensicht. Eigentlich lag diese Darstellungsweise gar nicht in der venezianischen Malernatur, die ja Existenzen entwickeln, nicht durch täuschende Raumwirklichkeit ergreifen will. Es sind noch dazu irdische, nicht himmlische Vorgänge, und daher die Untensicht nur jene halbe, von da an in hunderten von

venezianischen Deckenbildern herrschende. Die Formen verschieben sich dabei schon ziemlich hässlich (der knieende Isaak!), doch ist die Malerei noch vorzüglich. Ausserdem in der Kirche die Ausgiessung des h. Geistes (1544 bestellt, aber von T. in seinen letzten Jahren ganz umgearbeitet) und im Chor hinter dem Hochaltar Kirchenväter und Evangelisten.

In dem Alter von 60 bis 70 Jahren mag der Meister auf dem Bildnisse in der Malerporträtsammlung der Uffizien dargestellt sein: sehr verdorben und zweifelhaft. Noch ein zweites Selbstbildniss, seit kurzem aufgestellt, wird als Original angeführt, augenscheinlich mit Unrecht. — Um so schöner ist das Bildniss seines Freundes Pietro Aretino im Pal. Pitti (Nr. 54), ganz geeignet, die (a) eigenthümliche Persönlichkeit dieses für seine Zeit so bezeichnenden Mannes voll daraus kennen zu lernen. (Ein anderes Bildniss Aretino's im Pal. Chigi zu Rom ist nur alte Copie.) — Meisterhaft (b) auch die Halbfigur Paul's III. im Lehnstuhl sitzend, im Museum (c) von Neapel (Copien im Pal. Pitti, in der Gal. Spada zu Rom (d) und in der Turiner Galerie); ebenda derselbe Papst sammt (e) seinem Sohne Alessandro und seinem Grosssohn Ottavio (1545) skizzenhaft behandelt, aber voll Leben und Dramatik! — Von dem Cardinal Alessandro Farnese befinden sich Einzelbildnisse im Museum von Neapel und in der Gal. Nazionale zu Rom, beide in (f) üblem Zustande. — Von dessen Bruder Pier Luigi, dem Vater Ottavio's, bewahrt Neapel ein lebensgrosses Kniestück im Pal. (g) Reale, von meisterhafter Ausführung. — In den Uffizien (Nr. 614) (h) Giovanni de' Medici, nach der Todtenmaske gemalt. In der Gal. (i) Borghese ein grossartiges Mönchsporträt, als h. Dominicus (um 1560).

Für die Farnese malte er die Danae im Museum von Neapel, (k) die Zeugniss ablegt von den Eindrücken, die er bei seinem Besuche Roms im J. 1545 empfangen. — Aehnliche Vollendung der Körperformen ist an der Venus mit dem Amor in der Tribuna der Uffizien (l) (Nr. 1108) zu bemerken. Dieses Bild, in den Linien der Hauptgestalt dem früheren Venusbilde daselbst ähnlich, schildert doch einen anderen Typus und erhält durch den rothen Sammetteppich statt des Linnens, sowie durch den landschaftlichen Hintergrund einen ganz neuen Sinn. — Im Pal. Doria zu Rom eine Allegorie (Skizze) (m) unerklärten Inhalts. — Im Dom von Serravalle die imposante Ma- (n) donna mit den hh. Petrus und Andreas (1547). — (Eine Copie des Christus in Emmaus im Louvre besitzt die Turiner Galerie.)

Aus den Zeiten seines zweimaligen Aufenthalts in Augsburg (1548 und 1550/51) ist in Italien noch erhalten: Karl V. im Museum (o) von Neapel (stark verdorben); die stehende ganze Figur Philipp's II. daselbst kann dagegen mit dem Meisterstück in Madrid wetteifern. (Copien des letzteren im Pal. Pitti, Nr. 200, und, als Halbfigur, im (p)

a Pal. Corsini in Rom.) — Von feiner Charakteristik ist der Erz-
b bischof von Ragusa, Beccadelli, in der Tribuna der Uffizien,
c Nr. 1116 (v. J. 1552). Im Hospital zu Mailand Marc Antonio
d Rezzonico, verdorben. — In Maniago, Samml. des Grafen Maniago, die Bildnisse der beiden Schwestern Irene und Emilie von Spilim-
e bergo. — Im Dogenpalast malte Tizian 1555 das berühmte Bild der „Fede“, mit dem knieenden Dogen Grimani. Sein Neffe Marco fügte später an beiden Seiten je eine (sehr störende) Figur an. —
f Im Vorsaal des Pal. Reale die grossartige Gestalt der Weisheit, als Deckenbild, ein noch späteres Werk.

Aus den letzten zwanzig Jahren seines Lebens sind die Darstellungen religiösen Inhalts sehr zahlreich, meist von gewaltiger Er-
g findung und kühner Ausführung. In der Pfarrkirche von Medole: Christus der Jungfrau Maria erscheinend. — Der einsame Buss-
h prediger Johannes, in der Akademie zu Venedig (Nr. 34), eine edle Gestalt von würdevoller Haltung, mit dem Ausdruck des Kummers, in schöner Landschaft; er winkt mit der Rechten die Leute herbei. —
i Die Marter des h. Laurentius, in der Jesuitenkirche, ein unleidlicher Gegenstand, aber durchaus grossartig behandelt: der Kopf des Dulders einer von Tizian's bedeutendsten Charakteren; das Zusammenwirken der verschiedenen Lichter auf der in vollster Bewegung begriffenen Gruppe von zauberhafter Wirkung. — (Die Grab-
k legung und die Anbetung der Könige, in der Ambrosiana zu Mailand, Copien nach Bildern in Madrid.) — In der Kirche seiner
l Heimathsstadt Pieve di Cadore stiftete der Meister ein Altarbild mit seinem und seines Bruders lebensvollen Bildnissen, originell an-
m geordnet und leuchtend. — In der Galerie zu Ancona eine
n Kreuzigung, arg entstellt (aus S. Domenico). — In S. Francesco zu Ascoli die Vision des Kirchenheiligen mit dem anbetenden Stifter, dem Prälaten Desiderio Guido (1561). — In S.
o Sebastiano zu Venedig der greise h. Nicolaus in Cathedra, mit
p Hilfe von Schülern ausgeführt (1563). In der Brera ein h. Hieronymus, von leuchtender Abendstimmung. Eine andere sehr beschädigte
q Darstellung des h. Hieronymus seit kurzem in der Gal. zu Turin.

Das späteste seiner in Italien befindlichen mythologischen Bilder
r ist die Erziehung des Cupido, in der Gal. Borghese zu Rom;
s wunderbar naiv und farbenschön. — (In der Accad. S. Luca daselbst eine verdorbene Copie der Callisto nach dem Orig. in der Bridgewater-Gall. zu London; die Vanitas ebenda Schülerarbeit.) —
t Die spätere Fassung des Magdaleenntypus, im Museum von Neapel (1567), wo die Heilige mit gestreiftem Ueberwurf bekleidet ist, geht
u ebenso wie das Exemplar im Pal. Durazzo zu Genua (bis auf die Landschaft ganz übermalt) auf das Petersburger Hauptbild zurück. An Stelle der früheren Lieblichkeit ist üppige Gliederpracht getreten;

die Behandlung von der charakteristischen Breite, die Färbung in dem graulichen Ton der spätesten Zeit. — Von Kirchenbildern seiner letzten Zeit besitzt Venedig in S. Lio einen äusserst wirkungsvollen h. Jago di Compostella (das 1565 gemalte Abendmahl in SS. Giovanni e Paola ist verbrannt), in S. Salvatore eine grossartige Verklärung Christi und die durch den grellen Lichteinfall pikante Verkündigung. — Im Pal. Pitti (Nr. 423) die Anbetung der Hirten, in der Composition übereinstimmend mit einer der Fresken, die seine Schüler in der Kirche von Pieve di Cadore ausführten. — In der Stadtgalerie zu Urbino zwei kleinere Bilder, Abendmahl und Auferstehung, ersteres leer und lieblos, letzteres noch klar, leuchtend und farbenprächtig. Das letzte Bild des Meisters, die Pietà in der Akademie von Venedig (Nr. 400), von Tizian 1573 begonnen, nach seinem Tode von Palma Giovane vollendet und später vielfach übermalt, zeigt bei etwas zerfliessenden Formen und Linien noch einen wahren und grossartigen Affect[1]).

Fast gleichzeitig und eigenartig, aber weniger begabt, bereits von Giorgione und von Tizian beeinflusst, strebt der Bergamaske *Jacopo Palma* (geb. wahrscheinlich 1480, † 1528) nach einem ähnlichen Ziele. In seinen Altarbildern, deren noch eine grössere Reihe auf uns gekommen sind, hält er sich bei freierer Anordnung doch im wesentlichen noch an das Vorbild Bellini's, auf dessen letzte Zeit grade Palma offenbar einen rückwirkenden Einfluss hatte (vgl. B.'s Altarbild in S. Giov. Crisostomo). Den Gestalten seiner heiligen Männer wohnt eine für die Venezianer seltene Kraft und Energie inne, die weiblichen Gestalten imponiren durch eine schöne Fülle der Formen; und dem entspricht die ausserordentlich tiefe lokale Färbung in den meisten dieser Bilder. In einem irrthümlich dem Cordelleaghi zugeschriebenen Madonnenbilde der Akademie zu Venedig zeigt sich der Künstler noch als echter Bergamaske in der Art des Previtali. Ein Hauptwerk der früheren Zeit ist das Altarbild in Zerman (unfern Mestre), Maria mit dem Kinde, das die vier Heiligen am Fuss des Thrones segnet. Der thronende Petrus, umgeben von sechs Heiligen, in der Akademie zu Venedig (Nr. 302) wird, wohl mit grösserem Recht, dem *Pordenone* zugeschrieben. Ebenda, weniger bedeutend und, gleichfalls zweifelhaft, Mariä Himmelfahrt (Nr. 315); — in S. Cassiano ein thronender Johannes mit vier Heiligen; — ein besonders imposantes Altarwerk in S. Stefano zu Vicenza: Maria thronend zwischen den hh. Lucia und Georg, vorn ein mandolin-

1) Von den vielen dem Meister mit Unrecht zugeschriebenen Gemälden mögen hier noch angeführt werden die „Schiava" im Pal. Barberini, eine Copie nach *Palma*, das Opfer Abrahams in der Gal. Doria zu Rom, von *Livens;* ebendort das angebliche Selbstbildniss Tizian's sammt seiner Frau, von *Sophonisba Anguisciola;* die Huldigung der Veroneser an Venedig, in der Gal. zu Verona, wohl von *Bonifazio Veneziano;* Ant. Cappello in der Akademie zu Venedig von *Tintoretto* u. a. m.

spielender Engel, zu den Seiten Ausblick in die herrliche Landschaft. Tizian's Zinsgroschen hatte der Künstler im Kopfe, als er die Ehebrecherin vor Christus, in der Galerie des Capitols (Nr. 50), malte. Ein sehr grosses, vieltheiliges Bild, das Palma spät für sein Heimath-
a städtchen Serinalta malte (im Dom, das Mittelbild stellt den Tempelgang Mariä dar), ist vielleicht sein flüchtigstes Machwerk. Hier in seiner Heimath, im Brembothale bei Bergamo, sind noch zwei
b Altarbilder in Dossena und Peghera von ihm erhalten. — Die
c grosse Anbetung der Könige in der Brera (Nr. 172, 1526 begonnen und erst nach seinem Tode vollendet, vielleicht von *Cariani*), sowie Kaiser Constantin und Helena mit dem Kreuze zwischen zwei Heiligen ebenda (Nr. 290) zeigen den Meister nicht von seiner günstigen Seite.

Das schönste seiner Altarbilder, die h. Barbara, mit unbedeuten-
d deren, etwas störenden Seitenbildern, in S. Maria Formosa zu Venedig, steht bereits auf der Grenze der reinen Existenzbilder. Der Kopf der Heiligen von einer wahrhaft centralen venezianischen Schönheit, das Ganze mit der höchsten Gewalt und Wissenschaft der Farbe und Modellirung vollendet. Auffallend daneben der unentschiedene Schritt, der unplastische Wurf des Gewandes, die überzierliche Kleinheit der Hand, welche die Palme hält. — Erst durch Palma werden auch jene h. Conversationen, in denen in völlig freier Gruppe (von kleinen Figuren) die Madonna mit dem Kinde dargestellt ist, wie sie inmitten der Landschaft umgeben ist von Heiligen oder von Hirten und Stiftern, die sich verehrend ihr nahen und vor ihr knieen, zu Bildern für die einfache Hausandacht von rein weltlicher, aber hehrer Schönheit und unübertroffener Farbenpracht und Farbenharmonie umgestaltet. In ihnen tönt immer derselbe Klang, hier einfacher, dort reicher; hier auf einer höhern, dort auf einer tiefern Gamme der Farben; hier mit schlichtem, dort mit prächtigem landschaftlichen Hintergrund; die Madonna in der Mitte gerne unter dem Schatten eines Baumes. — Unter den Bildern dieser Art in Italien gilt mit
e Recht als das schönste das im Museum zu Neapel; — zwei frühe,
f mit je zwei Heiligen, in den Galerien von Rovigo und von Bergamo
g (Gal. Lochis No. 183), eine Copie des letzteren im Pal. Rosso zu
h Genua; — in der Gal. Borghese und im Pal. Colonna in Rom: die Madonna mit dem h. Petrus, der den knieenden Stifter empfiehlt, einen jungen bartlosen Mann von selten erreichter Wahrheit im Ausdruck inniger Hingebung; das Malwerk von jener Kraft des Tones und jener markig körnigen Behandlung, in der Palma von keinem Venezianer übertroffen wird.

Palma gilt auch als Schöpfer (wahrscheinlicher waren Giorgione und Tizian auch hier seine Vorgänger) jener etwas überreich, bei ihm aber noch sehr edel gebildeten und besonders Zutrauen erweckenden weiblichen Charaktere, die in Venedig besonders beliebt waren. Italien

besitzt nur noch wenige dieser Bilder. Das eine, noch im historischen Gewande, die Judith in den Uffizien (Nr. 619), ist nur noch eine Ruine und wohl überhaupt zu gering für Palma; das andere ist mit den Kunstschätzen des Pal. Sciarra ins Ausland gekommen. Eine „Lucrezia“ in der Gal. Borghese. (Die sog. „Schiava“ im Pal. Barberini ebenda wird jetzt mit Recht als eine (spätere) Nachahmung nach Palma bezeichnet.) In der Gal. Querini-Stampaglia zu Venedig zwei der seltenen Bildnisse Palma's (S. IV. u. XVII.), das weibliche unvollendet. a b c

Unter Giorgione's Nachfolgern ist *Sebastiano Luciani*, unter seinem späteren Beinamen *Frate del Piombo* bekannt (geb. um 1485, † 1547), der wichtigste. Er soll anfangs Schüler des Giov. Bellini gewesen sein, kam aber schon jung zu Giorgione, bei dem sich sein malerisches Talent rasch entwickelte. Giorgione's Einfluss verrathen zuerst die (als Werke Sebastiano's freilich nicht gesicherten) vier Einzelfiguren (von den Orgelflügeln) in S. Bartolommeo zu Venedig, die hh. Bartholomeus, Sebastian, Ludwig und Sinibald, meist unbedeutend in Typus und Haltung, knitterig in der Faltenbildung, aber von leuchtender Färbung. Die herrlichste Frucht dieser seiner ersten Thätigkeit ist das Gemälde auf dem Hochaltar in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig: der Patron der Kirche von andern Heiligen umgeben, leuchtend in den reichen Farben, wie nur wenige andere der goldenen Zeit Venedigs, und in der Gruppe der Frauengestalten von jener edlen, sinnlichen Schönheit, für die ihm Giorgione das Vorbild war. Als Jugendwerk des Künstlers wird jetzt auch die früher Tizian benannte Heimsuchung in der Akademie in Anspruch genommen; in den Figuren wesentlich geringer. d e f

Sebastiano war spätestens 1511 nach Rom übergesiedelt, wohin ihn Agostino Chigi zur Theilnahme an der Ausschmückung der Villa Farnesina gezogen hatte. Hier sind von ihm in dem Saal der Galatea die Lunettenbilder, Scenen aus Ovids Metamorphosen, und die Colossalgestalt des Polyphem neben Rafael's Galatea al fresco ausgeführt; die leuchtende Färbung zeigt noch den Schüler Giorgione's, einzelne schöne weibliche Gestalten erfreuen das Auge; aber die Compositionen sind unglaublich verzettelt und unbedeutend, die Zeichnung ist sehr flüchtig. g

Schon in diesen Fresken verräth sich hie und da der Einfluss Michelangelo's, zu dem Sebastiano für nahezu ein Jahrzehnt in engste Beziehung trat. Die gewaltige Auffassungsweise Michelangelo's wirkte so packend auf den jungen Venezianer, dass er allmählich aus seiner glühend leuchtenden Tonmalerei in eine auf strenge Zeichnung und grosse Composition ausgehende Richtung überging, wobei ihn jedoch bis in die späteste Zeit der angeborene coloristische Sinn vor allen römischen Nebenbuhlern auszeichnete. Bei dem engen Verhältnisse

beider Künstler, das Sebastiano in unwürdiger Weise benutzt zu haben scheint, um Michelangelo's Abneigung gegen den ihm in seiner Kunstrichtung unsympathischen Rafael immer mehr zu steigern, ist Michelangelo's Beihilfe in Rath und That bei mehreren späteren Compositionen Sebastiano's durch den Briefwechsel beider Künstler gesichert; Michelangelo fertigte danach die Zeichnungen zu verschiedenen der bedeutendsten Compositionen des Venezianers.

Noch giorgionesk ist die grosse Darstellung mit dem Tode des a Adonis in den Uffizien (Nr. 592, unter Moretto's Namen), in den Formen schon auf Michelangelo weisend, in der schönen Landschaft und in der malerischen Stimmung noch rein venezianisch. (Ueber das ihm jetzt fast allgemein zugeschriebene Porträt der sog. Fornarina in der Tribuna s. u. Rafael S. 792 c.) Von grosser Farbenb pracht ist auch die Pietà aus S. Francesco im Museo Comunale zu Viterbo: Christi Leichnam auf einem Linnen vor der trauernden Mutter ausgebreitet, die, von gewaltigem Charakter, mit fest geschlossenem Mund nach vorn gewandt inmitten des Bildes sitzt; ein Bild von fremdartig ergreifender Wirkung und höchst feierlicher Stimmung, dessen herrliche Composition sehr an Michelangelo erinnert. — Etwa gleichzeitig entstand auch die unfertige (auf Schiefer gemalte) Madonna, das schlafende Kind aufdeckend, im c Museum zu Neapel; rafaelisch in der Erfindung von einem ganz eigenartigen Duft der kühlen, zarten Färbung. Vollendet ist die Umgestaltung zum römischen Stil in dem Martyrium der h. Agathe von d 1520 (Pal. Pitti, Nr. 179), ein Bild, das in besonders glücklicher Weise Michelangelo's grosse Zeichnung und männliche Auffassung mit ernster, fast florentinischer Farbenstimmung verbindet.

Mehrere grosse Aufträge, die Sebastiano in dieser Zeit ausführte, zeigen am stärksten Michelangelo's Einfluss und theilweise auch e dessen Beihilfe. Die Fresken der 1. Kap. rechts in S. Pietro in Montorio zu Rom entstanden zwischen den Jahren 1514 und 1519. In dem Hauptbilde, der Geisselung Christi (1518, zu den Seiten Petrus und St. Franciscus), giebt er das Unleidliche wahrhaft gross; durch die bewegten Schergen ist die edle Duldergestalt in wirksamster Weise gehoben. Ueber diesem in der Rundung der Nische angebrachten Bilde (leider in Oel an die Wand gemalt und daher sehr nachgedunkelt) malte Sebastiano schon früher in der Halbkuppel die Verklärung und an der Kirchenwand über der Nische beiderseits je einen Propheten in Begleitung eines Engels. Die Verklärung leidet noch an dem Mangel an Compositionssinn, der in den Farnesinafresken so sehr stört; die Propheten sind dagegen denen Michelangelo's an der Sistinadecke nur zu nahe verwandt. f (Eine eigenhändige Replik der Geisselung Christi im Museo comunale zu Viterbo; eine grosse Taufe daselbst nur ein Schulwerk,

und eine kleinere Copie der Geisselung in der Gal. Borghese.) — a
In S. Maria del Popolo enthält die Kap. Chigi in dem Altarbild b
der Geburt Mariä und mehr noch in dem Wandbilde der Glorie Gott-Vaters spätere reich componirte Schöpfungen des Meisters, gross gehalten, aber schon gesuchter und manierirter in den Formen und leider infolge Nachdunkelns fast ungeniessbar.

Vor 1525 entstanden noch verschiedene Bildnisse, in denen des Meisters Bedeutung zur vollen Geltung kommt; in den Uffizien c
das schöne Bild eines jungen Gelehrten; im Museum zu Neapel das Papst Hadrian's VI., grossartig aufgefasst, in der Färbung schon kühl, während ein herrliches Bildniss eines schönen vollbärtigen Mannes im Pal. Pitti (Nr. 409) noch fast die alte venezianische d
Leuchtkraft besitzt, obgleich die Schiefertafel, auf der es gemalt ist, die Farben hat nachdunkeln lassen.

Von dem zweijährigen Aufenthalte des Meisters in seiner Vaterstadt nach dem Sacco di Roma (1527) zeugt sodann das Bildniss Aretino's im Stadthause zu Arezzo, noch als Ruine von grossem e
Reiz; aber neben Tizian's bekanntem Bildniss des Aretiners vermag es trotz grossartiger Wiedergabe der brutalen und doch imponirenden Persönlichkeit nicht zu bestehen. Vielleicht gleichzeitig malte Sebastiano auch (überlebensgross) den Andrea Doria in der Gal. Doria zu Rom: einfach aufgefasst und doch in den kalten, f
fahlen Zügen ein so gewaltig treues Charakterbild, wie kaum ein zweites; nur in wenigen grauen Farben und doch in der Abstufung der Töne voll grossartiger Kraft und Feinheit! — Nach seiner Rückkehr nach Rom (1529) entstand der treffliche Kopf Papst Clemens' VII. im Museum von Neapel (als Mönchskopf aufge- g
führt). Von demselben Papste besitzt die Galerie zu Parma ein h
nicht ganz gleichwerthiges grösseres Bildniss (mit einem Kammerherrn zur Seite). — (Wie ein spätes Werk des Künstlers erscheint das grossartig gedachte Feldherrnbildniss eines Colonna in der Gal. Colonna zu Rom, Giorgione zugeschrieben.) Die Bilder seiner i
letzten Zeit sind fast ausnahmslos in das Ausland gewandert; die edle Einzelgestalt des h. Bernhard, den Versucher unter den Füssen, im Vatican (Anticamera delle Udienze), giebt einen besonders vortheil- k
haften Begriff davon.

Sebastiano steht gewiss den grossen Meistern der goldenen Zeit weit nach; aber trotz seiner Abhängigkeit hat er gelegentlich Werke geschaffen, die durch Grösse und Schönheit der Form, Pracht der Farbe, pikante Wirkung der Beleuchtung und selbst durch packenden Ernst der Auffassung sich den Schöpfungen der Grössten anschliessen.

Der einzige Schüler Sebastiano's, *Tommaso Laureti,* hat den 4. Saal im I. Stock des Conservatorenpalastes mit Fresken l
(Scenen der römischen Geschichte, M. Scaevola, Brutus und seine

Söhne etc.) ausgeschmückt, in denen er sich mehr an die Art Giulio's und Sodoma's als an die seines Lehrers gehalten hat; in seiner spätern Zeit, zu Bologna, erscheint er mehr als Naturalist in Tintoretto's a Art: Hochaltar von S. Giacomo Maggiore etc.

Mehrere gleichzeitige Künstler entwickeln sich im Anschluss an die genannten grossen Meister, ohne sie jedoch völlig zu erreichen.

Ihre erste Schule bei Giov. Bellini können zunächst zwei Nachfolger des Jac. Palma, Marconi und Lotto, nie vollständig verleugnen.

Rocco Marconi, im Gedanken durchaus von Palma abhängig, in der Farbe glühend und transparent wie wenige, in den Charakteren ungleich, hat sich einmal zu einer grossen Leistung zusammengeb nommen: die Kreuzabnahme in reicher Landschaft (Akademie von Venedig, Nr. 166); früh und noch im Geiste des Giov. Bellini — aber zweifelhaft, ob überhaupt von Marconi. — Seine Halbfigurenbilder mit dem venezianischen Lieblingsgegenstande, der Ehebrecherin vor c Christus (S. Pantaleone, Kap. l. vom Chor; Akademie, Nr. 334; d Pal. Reale, besonders gut und allein echt bezeichnet) sind seelenlos aufgeschichtet; nur in dem Bilde der Gal. Giovanelli kommt der Künstler in Kraft und Pracht der Farbe noch jener Kreuzabnahme nahe und ist auch in den Typen, in Zeichnung und Ausdruck edel; — e sein Christus zwischen zwei Aposteln ist das eine Mal (Akademie von Venedig) in Anordnung und Charakteren unfrei, in der Färbung eine wenig glückliche Nachahmung nach Palma, das f andere Mal (S. Giovanni e Paolo, rechtes Querschiff) eines der besten Bilder der Schule, mit den schönsten, mildesten Köpfen, zumal des Christus, der sich dem Christus Bellini's nähert; Petrus mit der ausdrucksvollen Geberde tiefster Ergebenheit; darüber ein musicirender Engelchor.

Eine sehr viel eigenartigere, phantasievollere Natur ist *Lorenzo Lotto* (1480—1556). Unstät seinen Wohnsitz wechselnd, zeigt er sich sehr verschiedenen Einflüssen zugänglich, und erscheint auch in seinen Schöpfungen sehr verschiedenartig, aber fast immer anziehend, selbst bestechend. Die kleinen frühesten Jugendwerke, die ihm jetzt zugeschrieben werden, befinden sich nicht mehr in Italien. Die frühesten Werke hier: ein paar Halbfigurenbilder mit der Madonna g und Heiligen in der Gal. zu Neapel (um 1505), ein ähnliches Bild h in der Gal. Borghese (1508), sowie die Mad. in der Glorie mit zwei i Heiligen in Asolo (1506) und die grossen Altarbilder in S. Cristina k vor Treviso (1506) und im Municipio von Recanati (1508) zeigen im Aufbau und in den Typen wie in Färbung vorwiegend den Ein-Einfluss von Giov. Bellini; in den kleinern Bildern daneben eine gewisse Verwandtschaft zu Dürer, wie er grade damals in Venedig malte. Allmählich macht sich daneben besonders das Vorbild

Giorgione's geltend. Sein Aufenthalt in der Mark dauerte mehrere Jahre, wie die Transfiguration in Recanati (Municipio, 1512), die Grablegung in Jesi (Bibl. 1512) u. a. Bilder beweisen. Während dieses Aufenthaltes machte er auch einen Ausflug nach Rom. — Wenig später ist wohl das Halbfigurenbild der drei Menschenalter im Pal. Pitti (Nr. 110), sehr ansprechend und von leuchtender Färbung in Giorgione's Art (dem es neuerdings Morelli wieder zugesprochen hat). Erst seit 1513 finden wir ihn auf mehr als ein Jahrzehnt in Bergamo ansässig, wo er damals seine Meisterwerke in den drei grossen Altarbildern in S. Bartolommeo (1517), S. Spirito und S. Bernardino (beide 1521) schuf. Hier berührt sich der Meister in auffallender Weise mit Correggio. Die eigenthümliche Verkürzung, in der die Figuren auf dem Throne und um diesen gruppirt sind, der Schmelz der hellen prächtigen Färbung, das Streben nach Helldunkel und der eigenthümliche Liebreiz in den Gesichtern, namentlich der Engel, machen diese Gemälde zu den angenehmsten Kunstwerken Bergamo's. In der Galerie ebenda eine Verlobung der h. Catharina (1523), mit dem trefflichen Bildniss des Stifters, und ein Presepio (1533); in den Uffizien eine h. Familie (1534). — Besonders interessant und als Fresken selten unter den Werken des Meisters sind die Malereien in S. Michele Arcangelo zu Bergamo, gleichfalls um 1523. — Noch vor 1526 siedelte Lotto wieder nach Venedig über. Hier entstand damals das Altarbild im Carmine (2. Altar links, 1529): der h. Nicolaus zwischen der h. Lucia und dem Täufer und mit Engeln auf Wolken über einer morgendämmernden Meeresbucht schwebend; in seiner Vernachlässigung immer noch ein herrliches poetisches Werk. — Noch reicher gehalten (1542 im rechten Querschiff von S. Giovanni e Paolo) die Glorie des h. Antonius, dessen Capläne Bittschriften annehmen und Almosen vertheilen. Zeigt sich schon hier der Einfluss Tizian's, so ist dies bei einer Reihe von Bildnissen (bisher vielfach unter fremden Namen), die den Lotto von günstiger Seite kennen lehren, noch weit deutlicher der Fall. An vornehmer Haltung, an feiner Auffassung und leuchtender Färbung stehen sie dem Tizian kaum nach; auch hier bekundet sich die subjective nervöse Art des Künstlers in der bewegten Haltung, dem empfindsamen Ausdruck, dem flackernden Licht. Die Brera steht mit drei Bildnissen obenan: die junge Dame in reichster Tracht, von bezaubernder Anmuth, übertrifft fast noch der hagere, rothbärtige Edelmann. (Ausserdem hier eine Pietà von 1545 und eine h. Familie im Museo Poldi). — Von ähnlicher Meisterschaft in Rom das schöne Männerbildniss der Gal. Borghese und der Bogenschütz in der Gal. des Capitols. Im Pal. Doria ein bärtiger Mann sowie ein h. Hieronymus in einer Landschaft. Durch phantasievolle Auffassung ist ein kleines allegorisches Bild im Pal. Rospi-

gliosi in Rom ausgezeichnet: der Sieg der Keuschheit, ein Werk von besonders zierlicher Ausführung. — In der Gal. zu Bergamo ein Frauenbild mit landschaftlicher Ferne bei Mondlicht; ein kleines Juwel. In der Gal. zu Treviso (Vermächtniss Sernagiotto) ein Mönchsporträt von 1526; im Museo Artistico zu Mailand ein tüchtiges Porträt eines jungen Mannes (Nr. 83). Ausserdem befinden sich an verschiedenen Orten im Venezianischen, in der Provinz Bergamo und in der Mark noch eine Reihe von Tafelbildern und Fresken.

Die thronende Madonna mit vier Heiligen, von 1546, in S. Giacomo dall' Orio zu Venedig zeigt den Meister noch in voller Kraft und glücklicher Anlehnung an Tizian. Einige Jahre später machte er sich noch einmal nach der Mark auf. In der Bibliothek zu Jesi gehören die Madonna mit Heiligen (1526), die h. Lucia vor dem Richter (um 1530), mit der prächtigen Predella, und die Heimsuchung (1530) einem früheren (zweiten) Aufenthalt in der Mark an. Ebenso eine Replik der oben erwähnten thronenden Madonna in S. Giacomo dall' Orio, die aus S. M. in Piazza in die Pinakothek zu Ancona gelangt ist, und die Kreuzigung zu Monte San Giusto bei Macerata. Das riesengrosse Bild der Himmelfahrt Mariä (datirt 1550), eine geringe Nachbildung von Tizian's Bilde, ist aus S. Domenico in die Pinakothek zu Ancona gekommen. Eine Sammlung von nicht weniger als sieben Gemälden dieser letzten Jahre im bischöfl. Palast zu Loreto zeigt die Altersschwäche in empfindlicher Weise.

Das Hinterland von Venedig hatte, wie wir sahen, schon im 15. Jahrh. eine Reihe hervorragender Kräfte zu der Künstlerschaft Venedig gestellt; im 16. Jahrh. verdankt ihm diese sogar alle ihre ersten Meister. Daneben entwickelt sich aber an einzelnen Plätzen, im steten Anschluss an die Lagunenstadt, eine beachtenswerthe locale Malerei, so namentlich in der nordöstlichen Provinz Venedigs, im Friaul, und im Westen in Brescia und Bergamo.

Im Friaul finden wir in fast allen Städten bis in die Alpenthäler hinauf bereits während der ganzen zweiten Hälfte des 15. Jahrh. eine Anzahl localer Künstler, die sich allerdings nur als Anstreicher im höheren Sinne bezeichnen lassen. Bilder von ihnen finden sich noch in allen Orten des Friaul, namentlich in der Hauptstadt Udine, wo zuerst ein *Bellunello* und die Brüder *Dom.* und *Mart. di Candido* (da Tolmezzo) und *Gian Francesco da Tolmezzo* genannt zu werden verdienen. Während diese den Stil der älteren Vivarini halb kindlich, halb verknöchert wiedergeben, erscheinen *Giov. Martini da Udine* (Altarbild im Dom daselbst; kleine Madonna von 1498 im Museo Correr zu Venedig und die schwache Glorie der h. Ursula in der Brera von 1507) und *Girolamo da Udine* (Mad. zwischen vier Heiligen,

von 1494, im Castel Colalto, Krönung Mariä im Stadthause zu Udine, vielleicht auch die Carpaccio gen. Krönung in S. Giovanni e Paolo) von Bellini's Kunstweise abhängig, wie sie diese von ihrem Landsmanne Cima kennen lernten. — Ein wirklich namhafter Meister ist erst *Martino da Udine* (geb. um 1460/70, † 1547), auch *Pellegrino da San Daniele* genannt. In seiner Jugend den genannten Malern noch sehr verwandt, wie seine ältern Fresken in S. Antonio zu San Daniele, das Altarbild in Osopo (1494) und ein Bild im Dom zu Udine (1501, leider sehr übermalt) zeigen, kam er während eines Aufenthaltes in Venedig zwischen den Jahren 1508—12 unter den Einfluss namentlich Giorgione's, der neben dem seines jüngeren und talentvolleren Landmannes Pordenone fortan in seinen Werken in vortheilhafter Weise sich geltend macht. Sein Hauptwerk, der umfangreiche Wandschmuck von S. Antonio in San Daniele, den er zwischen 1497 und 1522 ausführte, giebt ein vollständiges Bild seiner Entwicklung und ist auch wegen seiner Vollständigkeit ein interessantes Monument der an Freskenmalerei armen venezianischen Schule. Aehnlichen Charakter hat das hervorragendste Altarbild des Meisters in S. Maria de' Battuti zu Cividale, die thronende Madonna mit dem h. Donato und vier jungen weiblichen Heiligen, eines seiner seltenen späteren Werke (1528). — Eine Verkündigung in der Akademie zu Venedig (Nr. 151, dat. 1519) ist fast eine treue Wiederholung des gleichen Gegenstandes im Freskencyklus zu S. Antonio.

In den Bergthälern des Feltrino ist gleichzeitig Pietro Luzzi, unter dem Namen *Morto da Feltre* bekannt, in ähnlicher Richtung thätig; zu dem vorherrschenden Einflusse Giorgione's kommen noch fremdartige Züge, die er dem Wanderleben seiner Jugendjahre verdankt. Einzelne Altarbilder und Häuserdecorationen in seiner Heimath.

Im Trevisanischen ist die Familie der *Pennacchi* zu nennen. *Pier Maria Pennacchi* (1464—1514 od. 15) ist noch ein echter Schüler des Giov. Bellini, von heller Färbung, glatter sauberer Durchführung, aber geringer Bedeutung. Charakteristische Bilder: die kleine Pietà im Museo Correr zu Venedig (von 1494, Nr. 39), die Verkündigung Mariä in S. Francesco della Vigna. — Von seinem Bruder *Giovan Girolamo* sind die Mittelbilder und Halbfiguren in den kleinen Feldern der beiden noch erhaltenen interessanten gewölbten Holzdecken in S. Maria de' Miracoli zu Venedig, sowie in S. Maria degli Angeli zu Murano. — Der Sohn des Pier Maria, *Girolamo* (Pennacchi) *da Treviso d. j.* (1497—1544), entwickelt sich direct unter dem Einflusse von Giorgione und Pordenone. Das schöne Altarbild in S. Maria della Salute, der h. Rochus zwischen

Hieronymus und Sebastian, zeigt ihn (wenn es ihm mit Recht zugeschrieben wird) dem L. Lotto verwandt. Wie dieser frühe eine Wanderthätigkeit beginnend, kam er in der Romagna, namentlich in Bologna, unter den Einfluss der dortigen Nachfolger Rafael's, wie a des Innocenzo da Imola. Die Altarbilder in Faenza (Chiesa d. Commende, dat. 1533) und die dem Giorgione zugeschriebene, b sehr übermalte, aus S. Maglorio in das Gymnasium übertragene Madonna sind noch venezianisch in der Art des Pordenone; dagegen zeigen die grau in grau gemalten tüchtigen Fresken in der Kap. S. c Antonio in S. Petronio zu Bologna den florentinisch-römischen Einfluss. — Ein schönes männliches Bildniss von seiner Hand in d der Gal. Colonna zu Rom, angeblich Poggio Bracciolini darstellend.

Alle diese Künstler überragt ein Meister so weit, dass er in Venedig als Nebenbuhler des Tizian aufzutreten wagte, *Giov. Antonio da Pordenone* (1483—1539, bald als de Corticellis, de Sacchis, Regillo oder Licinio sich zeichnend oder bezeichnet). Seine erste Ausbildung verdankt er den Malern des Friaul, insbesondere wohl dem Pellegrino; im Friaul hat er auch seine erste umfangreiche Thätigkeit entwickelt; schon früh (wahrscheinlich zur Zeit seiner ersten Abwesenheit von Pordenone, 1506—13) haben dann Giorgione's und Tizian's Vorbild seiner Eigenart zu glücklicher Entfaltung verholfen, die sich namentlich in der Grösse der Auffassung und Formen und in lebendiger, selbst leidenschaftlicher Bewegung allen anderen Venezianern gegenüber bekundet.

Die höhere geistige Bedeutung an irgend einem Vorgange hervorzuheben, war freilich wohl so wenig Pordenone's Sache als die der Schule überhaupt, allein er ist ganz besonders frisch und lebendig in der Auffassung des äussern Lebens und behielt dabei in der Carnation, zumal, wo sie im Helldunkel erscheint, eine dem Giorgione nahe kommende eigenthümliche Wärme und Kraft. Seine Gestalten zeigen die echt venezianische Fülle und Schönheit, bei einer mehr männlichen Kraft.

Von Pordenone's Werken sind uns namentlich ausserhalb Venedigs, insbesondere in seiner Heimath, eine beträchtliche Anzahl erhalten, darunter mehre umfangreiche Freskencyklen, die von den verlorenen Schöpfungen der grossen Meister einen gewissen Begriff geben. — Das Hauptwerk seiner Jugend sind die Fresken in der e kleinen Kirche (S. Salvatore) des Castel Colalto bei Conegliano. Hier hatte schon gegen Ende des 14. Jahrh. ein tüchtiger giottesker Meister (in der Art der Paduaner) die linke Wand und die Decke ausgemalt. Alles Uebrige ist von Pordenone's Hand, der hier, nach dem Fortschritt innerhalb der einzelnen Darstellungen zu urtheilen, längere Zeit und, wenigstens mit einer grösseren Unterbrechung, bis

nach 1513 malte. Die Fresken der rechten Wand (Anbetung, Verkündigung, Flucht nach Aegypten) zeigen noch grosse Ungleichheiten: einzelne übervolle Gestalten neben hageren und eckigen Figuren, fast schwülstige Gewandung neben nüchterner Faltengebung, Ueberfüllung im Aufbau neben Leere. Aehnlich ist dies auch in der Auferweckung des Lazarus (wo die Gestalt des Auferweckten schon von grossartig kühner Zeichnung und einige Figuren der Umgebung trefflich charakterisirt sind) und im Jüngsten Gericht im Chor der Fall. Dagegen sind die Compositionen der linken Chorwand, namentlich die Heimsuchung und die Verstummung des Zacharias, von diesen Mängeln in den Proportionen, Härten und Uebertreibungen so viel freier, so schön in den Gestalten, so echt venezianisch im Sinne des Palma und Giorgione, so frei in der Anordnung, dass zwischen ihrer Entstehung und der der erstgenannten ein längerer Aufenthalt in Venedig wohl mit Recht angenommen wird. (In der Kirche zu Villanuova, unweit Pordenone noch Reste des Freskenschmuckes.) — Etwa gleichzeitig entstanden eine Reihe farbenkräftige Altarbilder mit schönen Gestalten: in Susigana die thronende Madonna zwischen vier Heiligen, in Pordenone selbst im Dom eine schöne Altartafel von 1515: vor einer köstlichen Landschaft Maria zwischen Christophorus und Joseph thronend, unten die Bildnisse des Stifters und seiner Familie; — ebenda an einem Pfeiler die hh. Erasmus und Rochus, al fresco (1525), und die Glorie des h. Markus, unvollendet und sehr schadschaft (1535), dem die „Dreieinigkeit" in S. Trinità zu San Daniele vorausging (1534). — Eine schöne skizzenhafte Madonna (al fresco) unter der Halle des Stadthauses zu Udine (1516). — Etwa gleichzeitig die thronende Madonna zwischen vier Heiligen auf dem Hochaltar der Kirche zu Torre bei Pordenone. — In den Jahren 1519 und 1520 führte Pordenone im Dom zu Treviso die Fresken der Kap. Malchiostro (Capp. dell' Annunziata) aus, die sich durch kräftige, leuchtende Färbung, durch Kühnheit der Zeichnung und Auffassung besonders auszeichnen.

a b c d e f g

In demselben Jahre (1520) erhielt Pordenone den Auftrag, den Freskenschmuck des Domes von Cremona zu vollenden. Bis zum Jahre 1522 malte er hier an der rechten Wand des Mittelschiffes und über dem Eingange die ausserordentlich umfang- und figurenreichen Darstellungen: Christus vor Pilatus, Golgatha, Kreuzigung und Kreuzabnahme und sechs Medaillons mit Prophetenfiguren, ausserdem das schöne Altarbild der Madonna zwischen Paulus und Dominicus, mit spielenden Engeln am Fusse des Thrones. Hier zuerst lässt Pordenone seinem Talent die Zügel schiessen, steigert das Grosse ins Colossale, das Gewaltige ins Gewaltsame, wie namentlich in der Kreuzigung; selten hat er aber auch so grosse

h

dramatische Wirkung erreicht; vor allem möchte die Kreuzabnahme zu den besonders tief empfundenen Compositionen, die Gestalten darin zu seinen wirkungsvollsten gehören. — Der gleiche Geist spricht aus einer Anzahl Compositionen, die er nach seiner Rückkehr in die Heimath malte, namentlich aus den Orgelbildern im a Dom von Spilimbergo: die Himmelfahrt Mariä, zu den Seiten die Bekehrung des Paulus und die Bestrafung des Simon Magus; colossal in den Dimensionen, von beinahe Rubens'scher Auffassung (1524; in Tempera).

b In Pordenone ist im Stadthause das Altarbild mit S. Gottardo zwischen Sebastian und Rochus und zwei spielenden Engeln (1525) grossartig und von seltener Farbenpracht. Ein Freskencyklus c im Chor der Kirche zu Casarsa (unweit Susigana 1525)) zeichnet sich den eben genannten Werken gegenüber durch ein seltenes Maasshalten, gute Raumvertheilung und edle Würde der Gestalten aus. Dasselbe gilt von den Fresken, mit denen er 1529—31 zwei Kapellen d in der Madonna di Campagna zu Piacenza ausmalte, die eine mit Scenen aus dem Leben Mariä, die andere mit Darstellungen aus der Catharinenlegende; sowie von den Fresken der Kuppel, die der geschmackvollen, reichen Ornamentik halber besonders bemerkenswerth sind.

Im Jahre 1535 siedelte der Künstler nach Venedig über, nachdem es ihm gelungen war, sich zum ungarischen Ritter schlagen zu lassen und auch so seiner äusseren Stellung nach mit Tizian in die Schranken treten zu können. Hier hatte er bei vorübergehendem Aufenthalte schon 1528 in S. Rocco gemalt, wo die beiden grossen Einzelgestalten der hh. Martinus und Christophorus erhalten sind. — Ein schönes leider schadhaftes Altarbild, Catharina mit e Sebastian und Rochus, in S. Giovanni Elemosinario (rechts vom f Chor). — In den Angeli zu Murano: das Hochaltarbild. — Sein bekanntes Bild in Venedig, S. Lorenzo Giustiniani von Heiligen und g Ordensbrüdern umgeben (Akademie, Nr. 316), hat eine gar zu gesuchte Dramatik; die Santa conversazione sieht trotz aller Blicke und Gesten danach aus, als wüssten die Leute nicht recht, was sie einander zu sagen haben; — eine Madonna mit zwei Heiligen und der Familie Ottoboni zu ihren Füssen (ebenda, Nr. 321, die „Mad. del Carmelo", v. J. 1525), befriedigt als reines und sehr schönes Existenzbild mehr, obgleich es den Altarwerken in seiner Heimath nicht gleichsteht. Das Schönste von ihm in Venedig sind die Ueberreste h der Fresken im Klosterhof von S. Stefano, einzelne weibliche Gestalten und nackte Putten, als Frescomalereien vielleicht das Beste, was Venedig überhaupt noch besitzt. (Aehnlich und wohl gleichfalls von ihm die vorzüglichen decorativen Fresken eines Hauses am Canal grande gegenüber dem Fondaco de' Turchi; s. S. 249 g u. h.)

Bernardino Licinio aus Bergamo (nicht aus Pordenone und ohne Beziehung zu Giov. Antonio) schon 1511 in Venedig thätig, war als Bildnissmaler ganz von Giorgione beeinflusst, (dat. Bilder 1524—44) ist der Urheber mehrerer Familienbilder, die einen Künstler, umgeben von Angehörigen und Schülern darstellen; das einzige in Italien erhaltene Exemplar, in der Gal. Borghese zu Rom, ist ein in jeder a Beziehung tüchtiges Beispiel. Ebenda, venezianische Schule benannt, eine h. Familie. — Sein bestes Altarbild, eine Madonna mit Heiligen, meist Mönchen, in den Frari zu Venedig, 1. Kap. links b vom Chor; ohne besondern Adel des Gedankens oder des Ausdruckes, aber von reicher Farbenpracht und Lebensfülle (1535). — Von ähnlichen Vorzügen die thronende Madonna in der Kirche von Sarego, c aus demselben Jahre. — In Rom, Palazzo Doria, eine h. Familie, d mit Anklängen an Paris Bordenone. — Im Pal. Balbi-Senarega zu e Genua trägt eine grosse h. Familie mit Stiftern den Namen Tizian. In der Gal. zu Rovigo eine geringere h. Margaretha zwischen zwei f weiblichen Heiligen (Nr. 4) und ein männliches Porträt (Nr. 8). — Ein charakteristisches Frauenporträt in der Gal. zu Bergamo g (Nr. 197). Ebenso gehört ihm wohl auch das imposante Bildniss der „Schiavona“ in der Gal. Crespi zu Mailand. h

Von Giov. Ant. Pordenone nicht zu trennen ist sein Schüler und Schwiegersohn *Pomponio Amalteo* (1505—84). Das bedeutendste seiner im Friaul häufig vorkommenden Werke, die Fresken des Chors in der Kirche des Spitals zu San Vito (vollendet 1535), fast wie i Pordenone's eigene Arbeit; genreartig aufgefasste Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi und der Jungfrau.

In dem westlichen Hinterlande Venedigs waren in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrh. die Maler von Vicenza noch Nachfolger des Bellini. — In Padua lernten wir verschiedene Localmaler in den beiden Scuole daselbst kennen, die sie gleichzeitig mit Tizian mit Fresken ausschmückten, meist in einem mässigen, alterthümlichen Stile. — Auch in Verona basirt die reiche Entwicklung der localen Malerschule dieser Zeit wesentlich noch auf dem Stile des 15. Jahrh. Doch gehen hier die jüngeren Meister, die wir oben (S. 725 fg.) schon kennen gelernt haben, allmählich unter dem Einflusse der venezianischen und theilweise auch der lombardischen Schule in den freien Stil der neuen Zeit über und bereiten Paolo Veronese vor (s. bei diesem). — In Bergamo, das eine so beträchtliche Zahl talentvoller Künstler im 15. wie im 16. Jahrh. der Lagunenstadt gestellt hatte, fanden diese nicht genügende Beschäftigung, um sich hier dauernd ansässig machen und eine locale Schule gründen zu können.

Um so beachtenswerther und eigenartiger sind die Leistungen, die namentlich im zweiten Viertel des 16. Jahrh. die Schule von

Brescia hervorbringt. An der Spitze stehen drei sehr verschiedenartige, fast gleichwerthige Künstler: Savoldo, Romanino und Moretto, die freilich hinter den grossen Meistern Venedigs, deren Nachfolger sie sind, zurückstehen müssen.

Giovanni Girolomo Savoldo (1480—1548) ist der älteste von ihnen, leicht kenntlich an dem eigenthümlich kühlen, meist etwas schweren düstern Ton seiner Färbung, den er aus Vorliebe für die Wiedergabe abendlicher Beleuchtung oder künstlicher Lichteffecte wählte, den er aber auch in seinen Bildern mit gewöhnlicher Tagesbeleuchtung nie ganz verleugnet. Innerhalb dieses grauen Tons ist seine Färbung oft kräftig und reich, seine Modellirung stets tüchtig; der geistige Ausdruck tritt dagegen meist hinter dem Streben nach wirkungsvoller Wiedergabe der Stoffe wie der landschaftlichen Stimmung zurück. Die Motive seiner grössern Compositionen und seine Einzelgestalten zeigen namentlich eine deutliche Anlehnung an Palma. — Seine am häufigsten wiederkehrende Composition ist die h. Familie in abendlich beleuchteter Landschaft, von den Hirten oder einzelnen Heiligen verehrt; die Figuren gewöhnlich in halber Lebensgrösse. So in der a Gal. Martinengo zu Brescia eine Anbetung der Hirten aus S. Barnaba, von schönem Effect; ein ähnliches, leider verkommenes b Bild in S. Giobbe zu Venedig (1540). Das von *Pensaben* be- c gonnene Altarwerk am Hochaltar von S. Niccolò zu Treviso vollendete Savoldo 1521. Eine umfangreiche Madonna mit vier Heiligen, d Gestalten von seltener Energie und Grösse, in der Brera (Nr. 234); — ein ganz verwandtes Bild von gleicher Composition in S. M. in e Organo in Verona (1533). — Eine Transfiguration in den Uffi- f zien (Nr. 645) zeigt den Gedanken Giov. Bellini's (S. 711e) in den g Stil der neuen Zeit übersetzt. — Davon in der Ambrosiana zu Mailand (Nr. 52) eine grosse geringere Wiederholung, Lomazzo ge- h nannt. — In der Gal. zu Turin eine h. Familie und eine schöne An- i betung der Hirten, in der palmesken Art. In der Capitolinischen Gal. ein für Savoldo ganz charakteristisches imposantes Frauenporträt, unter Giorgione's Namen; dem Sebastiano nahe kommend. — Ausserdem befinden sich im Privatbesitz: eine anziehende Ruhe auf k der Flucht mit einem Blick auf Venedig im Pal. Albani zu Urbino, l sowie ein sehr stimmungsvoller h. Hieronymus bei Lady Layard in m Venedig. — Die zwei h. Einsiedler in der Akademie zu Venedig (Nr. 328 datirt 1570), wohl Copien nach Savoldo.

Von *Bernardino da Brescia,* einem Schüler und Nachahmer n Savoldo's, die Orgelthüren von S. Michele in Murano; zwei noch o an Ort und Stelle, zwei jetzt im Museo Correr.

Savoldo's fast gleichaltriger Landsmann *Girolamo Romanino* (1485—1566), in Brescia geboren, ist gewissermaassen dessen directes

Widerspiel. Statt der Savoldo eigenthümlichen genreartig und auf landschaftliche Stimmung angelegten Compositionen von geringem Umfange, statt seiner sorgfältigon, fast glatten Behandlung und kühlen Färbung finden wir bei Romanino einen breiten, dem Pordenone verwandten Sinn für lebhafte Bewegung und grosse volle Formen, eine kräftige, glühende Färbung und meisterlich breite Behandlung, die namentlich in seinen Fresken eine grosse Wirkung hervorbringt. In der ältern Schule von Brescia ausgebildet, nimmt er sich den Giorgione als Vorbild für sein Colorit; jedoch hat er mit Pordenone, dem er wohl mehr durch ähnliche Veranlagung verwandt als von ihm beeinflusst ist, auch in seinen farbenprächtigsten Werken eine gewisse Aeusserlichkeit und Bravour der Auffassung und selbst der Färbung gegenüber dem tiefdurchdachten Colorit der grossen venezianischen Meister, gemein. Gleich am Eingange seiner Thätigkeit steht ein Werk, das durch Farbenglanz und einschmeichelnde Formenschönheit einen so überwältigenden Eindruck macht, wie nur wenige Schöpfungen der venezianischen Malerei, das Altarbild in S. Francesco zu Brescia (dat. auf dem Rahmen 1502, aber wohl erst gegen 1511 ausgeführt): auf reichem Throne, hinter dem Cherubim einen grünen Vorhang halten, sitzt Maria; an den Stufen, andächtig zu ihr aufblickend sechs Heilige des Franciscanerordens stehend und knieend; der prachtvolle Rahmen (vergl. unter Decor.) hebt die Wirkung des Ganzen. — Wenige Jahre später (1513) schuf der Künstler, den die Plünderung Brescia's nach Padua vertrieben hatte, ein ganz verwandtes Meisterwerk, das sich jetzt in der Gal. zu Padua befindet: die Madonna thronend zwischen zwei Engeln, die sie bekrönen, und vier Heiligen: vorn ein Engel Tamburin schlagend; das schönste Tafelbild Padua's. Auch hier lebt in der äusserst geschmackvollen alterthümlichen Anordnung die volle Schönheit des 16. Jahrh. und eine Farbengluth wie in Sebastiano's Altarbild in S. Giov. Crisostomo. Ebenda ein grosses, mehr decoratives Abendmahl und eine thronende Madonna zwischen zwei Heiligen (1521); in dem Silberton der hellen, schillernden Färbung, die dem Moretto zum Vorbilde diente (wenn darin nicht etwa Jugendwerke *Moretto's* zu erkennen sind), fast ebenso fein wie die beiden zuerst genannten Altarwerke in ihrem leuchtenden Goldtone. Alle drei Bilder kommen aus S. Giustina. Ein ähnlich helles Bild von grosser Anmuth ist auch das kleinere Altarbild der Galerie Poldi zu Mailand, dort Moretto genannt. — Ehe Romanino sich dauernd wieder in Brescia niederliess, malte er 1519 bis 1520 vier grosse Fresken im Chor des Domes von Cremona: Christus vor Pilatus, die Geisselung, die Dornenkrönung und die Verspottung Christi, sämmtlich von energischer Farbenwirkung und voll schöner Motive und Gestalten, wenn auch in einzelnen Figuren zuweilen nachlässig und selbst schwerfällig. — Zwei besonders gross

a b c d

gehaltene, äusserst wirkungsvolle Fresken dieser Zeit besitzt jetzt
a die Gal. Martinengo zu Brescia (Nr. 10 u. 11): Christus in Emaus und Magdalena Christus die Füsse waschend; — auf gleicher
b Höhe stehen die Fresken der Corpus-Domini-Kap. von S. Giovanni Evang., die Romanino gemeinsam mit dem jungen Moretto ausmalte: die Austheilung der Hostie durch den h. Apollonius, die Evangelisten Matthäus und Lucas und die Propheten, sowie (auf Leinwand) die Auferweckung des Lazarus und das Gastmahl des Simon. Das Altar-
c bild ebenda (Sposalizio), ein zweites in S. M. di Calchera, der Bischof Apollonius die Hostie segnend, eine Kreuzabnahme in der
d Galerie Martinengo und andere Tafelbilder haben noch eine ähnliche tiefe und warme Färbung, ein leuchtendes, doch meist etwas zu eintöniges und schweres, röthliches Colorit; — dagegen zeigen zwei spätere Bilder, Geburt und Beweinung Christi, ebenda, sowie die
e gross gehaltene Himmelfahrt Mariä in S. Alessandro in Bergamo den feinen perlgrauen Ton und die helle und doch leuchtende Färbung wie das bereits erwähnte Bild von 1521 in Padua. — Wie wirkungsvoll er auch das Bildniss zu behandeln wusste, bekunden zwei
f männliche Porträts der Gal. Martinengo zu Brescia, sowie mehrere andere in den Privatsammlungen daselbst; auf eine feinere Nüancirung des Colorits verzichtet der Meister freilich auch hier. — Im Jahre 1540 führte er eine Reihe tüchtiger decorativer Fresken im
g bischöflichen Schloss zu Trient aus, die noch erhalten sind. — Bedeutend auch die Fresken mit Scenen aus dem Leben Bart.
h Colleoni's in dessen Schloss Malpaga bei Bergamo. — Späte
i decorative Werke sind die Orgelflügel im Dom zu Brescia (Heimsuchung und Geburt Mariä).

Bekannter noch als Romanino — namentlich durch seine zahlreichen und zum Theil trefflichen Bilder im Auslande — ist *Alessandro Bonvicino,* gen. *Moretto* da Brescia (geb. um 1498, † 1555), der bei fleissigem Studium der Venezianer, namentlich des Palma, sich an Romanino heranbildet und im Anschluss an dessen spätere Werke sein Colorit harmonisch in einen feinen perlgrauen Silberton stimmt. In seinen späten Bildern artet die Färbung zuweilen in ein eintöniges Grau (bei schwerem, röthlichen Colorit) aus, und pflegen die Figuren zu unbestimmt, unförmig und zugleich zu empfindsam zu werden, während sie sonst in der Regel von einer reifen Schönheit und einer Noblesse der Haltung sind, der nur etwas mehr von der vollen Lebenswärme eines Palma und Tizian zu wünschen wäre. Ein eigenthümlicher Zug von fast schwärmerischer Wehmuth macht die Gestalten des Meisters noch besonders anziehend. Die Kirchen von
k Brescia: S. Clemente (5 Bilder), S. Francesco, S. Maria delle
l Grazie, S. Giov. Evang., S. M. di Calchera, S. M. de' Miracoli,

besitzen sämmtlich meist mehrere und zwar fast ausnahmsweise umfangreiche Altarwerke sowie einzelne Fresken des Meisters. Die Bilder aus einer Reihe anderer Kirchen sind jetzt in der Städt. Galleria Martinengo vereinigt. Eine beträchtliche Zahl mehr a oder weniger tüchtige Altartafeln finden sich in der auch durch ihre landschaftlichen Reize anziehenden Umgebung von Brescia (am b nächsten die bekannte Mad. in Paitone). Seine herrlichste Schöpfung: die Krönung Mariä, unten in schöner Landschaft verschiedene Heilige von hinreissend anmuthiger und zarter Bildung besitzt Ss. Nazaro c e Celso. — Ein frühes Bild, wie dieses, und von ähnlicher Schönheit ist die in Wolken thronende Maria mit der h. Agnes und zwei knieenden Bischöfen in der Galerie (aus S. Eufemia); — ferner die d Glorie der h. Margaretha in S. Francesco (1530); — des h. Antonius e von Padua in S. M. delle Grazie; — ein Hauptwerk durch origi- f nellen Aufbau, zarte Empfindung und köstliche Färbung ist das Altarbild im Pal. Martinengo (von 1539): der h. Nicolaus, Schul- g kinder zum Thron der Madonna führend. — Die grosse Madonna in den Wolken mit drei Heiligen in der Brera (Nr. 206) ist ein tüchtiges h Bild, aber gerade die Hauptfigur hat hier etwas Trübes. (Ebenda mehrere Bilder mit einzelnen Heiligen.) — Das wichtigste Bild in Venedig, allein unter den Galeriebildern Italiens den genannten Altarbildern Brescia's ebenbürtig, befindet sich in S. Maria della i Pietà (an der Riva) in einer Nonnentribuna über dem Portal; es ist Christus beim Pharisäer, die Scene schön architektonisch angeordnet, grossartig in den Gestalten, in der Anordnung und Färbung eine Vorahnung Veronese's bei grösserer Einfachheit (datirt 1544). — Diesem verwandt ist der Christus von Emaus in der Galerie zu Brescia k von grosser Kraft der Färbung und ernster, lebensvoller Darstellung. — In der Akademie zu Venedig die Einzelfiguren des Petrus und l Johannes auf landschaftlichem Grunde, fleissige und ansprechende aber nicht bedeutende Bilder. — Ferner besitzen in Bergamo (wo auch sein frühestes Werk unter Tizian's Namen in der Galerie, m Nr. 132, dat. 1518): S. Andrea, in Verona S. Giorgio in Braida, n und die Gal. des Vaticans Werke seiner Hand. o

Ganz besonders vortheilhaft erscheint Moretto in seinen Bildnissen: vornehme Haltung, geschmackvolle Anordnung und wahrhaft blendende Farbenpracht vereinigen sich zu dieser schönen Wirkung. Unter den in Italien erhaltenen Bildnissen kommt keines denen in der Nat. Gallery zu London gleich. Es sind: der sogenannte Arzt des Pal. Rosso in Genua (1553), auch als Persönlichkeit eine wahr- p haft schöne Erscheinung; — ein schönes männliches Bildniss in der Gal. zu Brescia; — das Porträt einer jungen Dame im Pal. Maffei q ebenda (schadhaft); — ein Reiterporträt, früher in Casa Martinengo da Barco, jetzt beim Conte Donà im Palazzo Michiel delle r

a Colonne zu Venedig; — beim Baron Salvadori in Trient ein Bildniss in ganzer Figur, als Gegenstück eines solchen von *Moroni.*

Grade als Bildnissmaler bildete Moretto einen sehr tüchtigen Schüler, *Giov. Batt. Moroni* († 1577). Moroni's Bildnisse haben die einfache noble Haltung, wie die seines Lehrers und eine fast noch treffendere ungesuchte Individualität; der eigenthümlich klare graue Ton ist bei ihm jedoch meist mit einer sehr einfachen Farbengebung verbunden. Erst in späteren Bildern steigert sich gelegentlich die graue Färbung bis zur Eintönigkeit und Flauheit und das Colorit er-
b hält dann einen schweren röthlichen Ton. In den Uffizien ein schwarzgekleideter Mann in ganzer Figur, mit einem flammenden Becken (Nr. 586, von 1563), und die unvergleichliche Halbfigur eines Gelehrten, des „Gelehrten als solchen"; das vor ihm liegende Buch ist vielleicht Schuld daran, dass der etwa 45jährige Mann schon wie ein Sechziger aussieht (Nr. 629). Ein treffliches Männerbildniss, das
c des Podestà von Bergamo, Ant. Navagiero, in der Brera (Nr. 214, von 1565); noch schöner das eines kränklich aussehenden Mannes
d von energischer Haltung in der Ambrosiana (1553). Einige andere
e Bildnisse in den Galerien zu Brescia (1560) und Bergamo (u. a. ein junger Herr und eine Dame in ganzer Figur, vortrefflich). Anderes in Privatbesitz zu Bergamo. — Wie sehr er in seinen religiösen Darstellungen hinter seinem Lehrer zurücksteht, beweist die
f grosse Himmelfahrt Mariä im Dom zu Brescia (Copie danach in der
g Brera, Nr. 218), zwei Madonnen mit Heiligen in der Brera (Nr. 232 und 256), sowie die Madonna mit vier Kirchenlehrern und die h. Clara
h in S. Maria Maggiore in Trient.

In Bergamo ist schon etwas früher als diese Meister Brescia's ein Künstler thätig, der sich bei einer gewissen Anlehnung an Romanino in geschickter Weise Auffassung und Farbengebung des Giorgione und Pordenone anzueignen versteht, *Giov. de' Bussi* gen. *Cariani* (thätig um 1480—1541). Echte bezeichnete Bilder sind zwar selten, sie genügen aber, um ihm danach eine Reihe von Bildern im Stile des Palma und Giorgione, deren Namen sie nicht selten führen, zuzuschreiben. Zweifellos echte Bilder in seiner Heimath Bergamo und
i in Mailand: in der Brera (Nr. 210) die Madonna mit Joseph, sechs Heiligen und Engeln, die in der noblen Charakteristik besonders an
k Giorgione erinnern; in der Ambrosiana eine Kreuztragung, früher
l Luca d'Ollanda gen.; im Museo Artistico Loth und seine Töchter
m (Lotto zugeschrieben). — In der Gal. zu Bergamo u. a. eine h. Catharina in Landschaft und sein bestes Werk, das schöne Bildniss eines Arztes von leuchtender Färbung; eine beträchtliche Zahl anderer

Bildnisse und einzelne Heilige. — Eine ihm eigenthümliche Art Halbfigurenbilder (u. a. in Casa Roncalli zu Bergamo, von 1519, a und in Casa Baglioni, ebenda) ist von grossem Reiz durch die liebenswürdige phantastische Tracht der vornehmen Leute und gewisse fein angedeutete novellenartige Bezüge. — In der Gal. Borghese b zu Rom, Mad. mit dem h. Petrus.

Namentlich von Romanino und Pordenone erhielt die jüngere Generation der Maler von Cremona die stärksten Eindrücke. Hier malten im Dom *Gian Francesco Bembo*, *Altobello Melone* und *Cristoforo Moreto* 1515—20 mit und neben jenen Meistern ganz in deren Geiste. — Denselben Einflüssen, untermischt mit dem des Giulio Romano, unterlagen auch die *Campi*, deren Haupt, *Galeazzo*, noch ganz in der Anschauungsweise des Boccaccino (s. oben S. 731) befangen war. Bilder in S. Agata, S. Agostino und S. Abbondio. c — Von seinen Söhnen *Giulio Antonio*, sowie von seinem Vetter *Bernardino* (dem Lehrer der *Sofonisbe Anguisciola*) zahlreiche, meist wenig erfreuliche Werke in Cremona; ausnahmsweise gut Giulio's Hochaltar in S. Abbondio, 1527, Madonna mit den h. Rittern Nazaro d und Celso, von voller venezianischer Farbenschönheit. Die Wandmalereien desselben Künstlers in S. Margherita, von 1547, sind e kalt und gespreizt. — Von dem jüngeren *Bernardino Gatti* findet man in S. Pietro und im Dom eine Reihe von Bildern. — Die f Werke der sechs Schwestern *Anguisciola* meist im Ausland. Das Selbstporträt der *Sofonisbe* in den Uffizien (Nr. 400); von *Lucia* ein g nettes Bildniss ihrer Schwester Europa in der Gal. zu Brescia. h

Von *Calisto Piazza* aus Lodi († nach 1561), einem unselbständigen, von Romanino abhängigen und später sehr verflachten Künstler, vier grosse Altarbilder in Lodi, Incoronata, 1. Altar rechts: i die Bekehrung Pauli; 2. Altar rechts: die Enthauptung Johannis (1530); 2. Altar links: die Kreuzabnahme mit Passionsbildern (1538); im Dom der Kindermord. — Anderes in S. M. presso S. Celso in k Mailand; in Brescia, S. Maria di Calchera, eine Heimsuchung l von 1525; ebenda in der Städt. Galerie eine bez. Anbetung von m 1524; eine grosse Madonna mit Heiligen in der Brera (Nr. 225). — Von n Romanino's brescianischen Schülern wurde *Lattanzio Gambara* schon als Decorator genannt (s. unter Decor.). *Girolamo Muziano*, später in Rom Nachahmer Michelangelo's, behielt selbst noch bei seinen manierirten Werken ein wenigstens halbvenezianisches Colorit; am kenntlichsten vielleicht in der „Verleihung des Schlüsselamts“, in S. M. degli Angeli zu Rom (beim Eingang ins Hauptschiff links). o

In Venedig beginnt allmählich Tizian auf die gesammte Malerei einen überwältigenden Einfluss zu üben, ohne jedoch — wie die grossen Meister der florentinisch-römischen Schule — wirkliche Talente ihrer Originalität und eigenartigen Entwicklung zu entziehen.

Unter den eigentlichen Schülern und Gehilfen Tizian's begegnen wir zunächst einigen seiner Verwandten. Von seinem Bruder *Fran-*
a *cesco Vecellio* († 1559) sind z. B. die Orgelflügel in S. Salvatore gemalt; innen die Verklärung und Auferstehung, aussen Augustinus, der knieende Mönche ordinirt, und Theodorus in einer Landschaft, in jener grandiosen, freien Darstellungsweise, die man in Tizian's
b Fresken zu Padua bemerkt. In San Vito (Friaul) ein grosses Altarbild (von 1524), Madonna mit Heiligen, schön und würdig. Von ähnlichem Charakter die Giorgionische Auferstehung in S. Fran-
c cesco della Vigna (1. Kap. rechts, 1516), mit stimmungsvoller Abendlandschaft. — Von Tizian's Neffen *Marco Vecellio* (1545 bis
d 1611) eine Madonna della Misericordia im Pal. Pitti (Nr. 484) von kräftiger, satter und durchsichtiger Farbe bei flauer Ausführung;
e und in S. Giov. Elemosinario zu Venedig (links) das Bild dieses Heiligen nebst Marcus und einem Stifter. — Von Tizian's Sohn *Orazio Vecellio* ist wenig Namhaftes, hauptsächlich Bildnisse, vorhanden;
f in S. Caterina zu Venedig: Altarbild, Tobias mit dem Engel.

Zu den glücklichsten Nachfolgern Giorgione's und Tizian's gehört *Bonifazio dei Pitati* (geb. zu Verona 1487, † 1553 zu Venedig), in Venedig unter Palma und Giorgione's Werken ausgebildet. Nach seinem Tode führten seine Schüler: *Antonio Palma*, *Battista* und *Marcantonio di Bonifazio* u. a. seine Werkstatt, ähnlich wie die „Heredes Paoli", fort und malten die grosse Zahl handwerksmässiger Bilder, die bald dem Bonifazio, bald Tizian oder Giorgione zugeschrieben zu werden pflegen.

Wenn man diese Bilder als Ganzes übersieht, so zeigt sich, was in Venedig der Ersatz für die mangelnden Fresken war, nämlich jene grossen auf Tuch gemalten Geschichten, die an heiliger und profaner Stätte in einiger Höhe, etwa oberhalb des Wandgetäfels aufgehängt wurden. Es ist für den ganzen Schulstil von Bedeutung, dass das Breitbild hier (aus Gründen des Raumes) durchgehends den Vorzug erhielt vor dem Hochbild. Sodann offenbaren diese Meister glänzend, wie und weshalb die Venezianer zweiten und dritten Ranges den Florentinern und Römern der entsprechenden Stufe so weit überlegen sind. Die Auffassung des Momentes, so niedrig sie ihn fassen, bleibt wenigstens ganz naiv; der veredelte Naturalismus, der die Lebenskraft der Schule ist, treibt sie von selbst auch zu stets neuer Anschauung des Einzelnen; was sie aber von ihren Meistern entlehnen, jene Summe von Reizmitteln aus dem Gebiete der Farbe und des Lichtes, das nimmt die Nachwelt auch aus zweiter

Hand auf das dankbarste an. (Florentiner und Römer dagegen entlehnen von ihren Meistern Einzelelemente der Schönheit und der Energie zu conventioneller Verwerthung und legen sich auf das Ungeheuere und das Pathetische.) Einen höhern geistigen Gehalt darf man freilich bei den meisten Venezianern nicht suchen, und so auch bei Bonifazio nicht und noch weniger bei seinen Nachahmern, indess stören auch diese nicht durch platte Rohheit der Auffassung.

Als Jugendwerke des *Bonifazio* werden jetzt bezeichnet: eine h. Familie mit dem Erzengel und Tobias in der Ambrosiana, dort als Giorgione aufgeführt, eine Madonna unter Tizian's Namen im Pal. Colonna zu Rom und ein ähnliches Bild als Palma im Pal. Pitti (Nr. 84). Ein grösseres Madonnenbild im Palazzo Reale zu Venedig (dat. 1533) leitet in seiner Färbung und seinen Gestalten schon zu den berühmten Hauptwerken in der Akademie zu Venedig. Obenan steht das Mahl des reichen Mannes (Nr. 291); das anziehendste Novellenbild, das uns den schönsten Einblick in das Leben des vornehmen Venezianers bietet; von einer Farbenpracht, einer Schönheit der Gestalten, einem Reiz der landschaftlichen Ferne, die Tizian's Meisterwerke um 1510—20 als Vorbild erkennen lassen. Von ähnlichen Vorzügen ebenda die Anbetung der Könige (Nr. 281), — der Erlöser zwischen andächtig verehrenden Heiligen thronend (Nr. 284, von 1530), noch fast streng in der Anordnung und von vornehm ernsten Gestalten, — und der Kindermord (Nr. 319, 1545 bezeichnet), ein für den Meister freilich sehr wenig geeigneter Gegenstand. Diesen Bildern stehen einige gleich umfangreiche Bilder derselben Sammlung: die zweite Anbetung der Könige (Nr. 287), das Urtheil Salomo's (Nr. 295 von 1532) und eine kleine h. Familie mit Heiligen in einer Landschaft, nach Palma's Vorbild (Nr. 269), nur wenig nach. — Den besten Werken in der Akademie zu Venedig reiht sich ein Bild der Brera unmittelbar an: die Findung Mosis (Nr. 209), früher als ein Hauptwerk des Giorgione allgemein bewundert. Verglichen mit dem Bilde Rafael's (Loggien) wird man das Ereigniss als solches ungleich weniger deutlich und ergreifend dargestellt finden; allein welcher Neid erfasst die moderne Seele, wenn der Maler aus dem täglichen Leben, das ihn umgab, aus diesen geniessenden Menschen in ihren reichen Trachten, eine so wonnevolle Nachmittagscene zusammenstellen konnte! Die höchste Wirkung liegt analog bei den Charaktern Bellini's darin, dass man das Gemalte für möglich und noch vorhanden hält. Kleinere Darstellungen desselben Gegenstandes, von ähnlichem Reiz, im Pal. Pitti (Nr. 161) und in Pal. Chigi zu Rom. Die Brera besitzt ausserdem auch das Hauptwerk des öfter vorkommenden Gastmahls zu Emaus (Nr. 215; derselbe Gegenstand in den Uffizien (Nr. 1037), sehr schadhaft, unter Palma's Namen). Eine gute Sta. Conversazione in der Galerie Giovanelli zu Venedig.

a b c d e f g h i

Von den beiden grossen Abendmahlsbildern enthält das in
a S. Angelo Raffaello (Kap. rechts vom Chor) eine Anzahl schöner, selbst inniger Köpfe, der Moment des „Unus vestrum" (S. 759) spricht sich noch deutlich aus. In dem andern Abendmahl, in S. M.
b Mater Domini (linkes Querschiff), kam es doch dem Maler schon nicht auf den Moment an; die Apostel, in gleichgültigem Gespräch, achten gar nicht auf Christus. — Besonders charakteristisch sind
c die grossen Heiligenfiguren in der Akademie, eine Madonna mit Heiligen u. a. Bilder der oberen Reihe an der Nordwand der Sala dei Bonifazi, bei denen das Mittelbild vom Meister, die Flügel von den Schülern gemalt wurden. Ausserhalb Venedigs sind bemerkenswerth:
d im Pal. Pitti Christus unter den Schriftgelehrten (Nr. 405), ein späteres Bild; eine Ruhe auf der Flucht (Nr. 89) und die Sibylle mit Kaiser Augustus (Nr. 257), letztere beide Bordone zugeschrieben;
e in der Gal. Borghese zu Rom drei Bilder: die Söhne Zebedäi mit ihrer vor Christus knieenden Mutter; die Rückkehr des verlorenen Sohnes (beide tüchtig und wie die meisten Bilder im Pal. Pitti wohl spätere Arbeiten von Bonifazio selbst); sowie eine un-
f bedeutende Ehebrecherin; in der Gal. zu Modena eine schöne Anbetung der Könige (Nr. 467) neben geringeren Einzelgestalten u. s. f.

Am ehesten mit Bonifazio zu vergleichen ist der schwächere Schüler Tizian's *Polidoro Veneziano* (1515—75). Von ihm eine da-
g tierte Madonna mit Heiligen (Nr. 323) in der Akademie zu Vene-
h dig, eine Madonna in Anbetung des Kindes im Pal. Pitti (Nr. 483).

An seine Lehrer Tizian und Palma zugleich lehnt sich *Paris Bordone* (1500—71). Unter den venezianischen Meistern erreicht er vielleicht die grösste Anmuth und Zartheit, die oft bezaubernd wirkt. Sehr häufig aber artet seine Kunstweise in flaue Weichheit und Unbestimmtheit der Charakteristik und Zeichnung aus; seine Färbung leidet zuweilen an unerträglicher Härte und Glätte. Das Vorzüglichste leistet er im Porträt; seine idealen Halbfiguren junger, schöner Frauen gehen unmittelbar auf Palma und Tizian zurück und sind meist an einer unangenehmen hektischen Röthe auf Backen und Hals kenntlich. Seine Stärke liegt überhaupt nicht im Nackten; seine pfirsichblüthenfarbigen schillernden Gewänder aber verbinden sich mit dem rosigen Fleischton und der kraus behandelten Landschaft von gesättigtem Grün zu bestechender Gesammtwirkung. Ein treffliches
i Bildniss ist das eines jungen Mannes in den Uffizien (Nr. 587);
k nicht minder die dicke „Amme des Hauses Medici" im Pal. Pitti
l (Nr. 109). — Im Pal. Rosso zu Genua das wunderbare Porträt eines bärtigen Mannes in schwarzem Kleide mit rothen Aermeln, an einem rothbezogenen Tische, in der Hand einen Brief, hinten eine Balustrade; ebenda eine Frau in rosenfarbenem Unterkleide
m und goldstoffenem Oberkleide. — In der Brera neuerdings ein von

Tizian abhängiges Liebespaar. — Grössere Darstellungen heiliger Scenen sind nicht seine Sache: in dem Abendmahl zu S. Giovanni (a) in Bragora (nach der ersten Kap. rechts) sehen die Geberden aus wie ein Abhub von Reminiscenzen aus den Werken besserer Meister; — das Paradies (in der Akademie) ist vollends ein ganz schwaches (b) Werk, die unglücklichste Nachahmung des Tintoretto; dagegen verdankt man dem Bordone das am schönsten gemalte Ceremonienbild, das überhaupt vorhanden sein mag (ebenda, Nr. 320): der Fischer, der dem Dogen in Gegenwart einer erlauchten Versammlung einen Ring überreicht, den ihm der h. Marcus gegeben. Dieses Werk ist gleichsam die reifste, goldenste Frucht der mit Carpaccio's Historien beginnenden Darstellungsweise, auch in Beziehung auf die Prachtbauten, zwischen denen die Thatsache vor sich geht. — Die grosse h. Familie im Pal. Rosso zu Genua ist sehr bedeutend, doch arg (c) misshandelt. — Bordone's Vaterstadt Treviso besitzt ein Hauptwerk in der farbenprächtigen Anbetung der Hirten im Dom, mit (d) dem Zuge der herannahenden drei Könige in der Ferne, noch in Anlehnung an Giorgione erfunden; ebenda im Museo Civico eine h. Familie, dort als Palma Vecchio aufgeführt. — In Vene- (e) dig eine besonders gute kleine Madonna mit Heiligen, in der Gal. (f) Giovanelli. — In der Brera nicht weniger als fünf, zum Theil (g) recht ansprechende Bilder; in S. M. presso S. Celso zu Mailand (h) eine sehr gute h. Familie. — In Rom, Pal. Colonna, eine h. Fa- (i) milie mit der prachtvollen Gestalt des h. Sebastian, und eine (Bonifacio genannte) kleine h. Familienscene mit Anna und Hieronymus von seiner schönsten Art. — Im Vatican (Anticamera delle Udienze) (k) ein trefflicher h. Georg mit schöner Landschaft (eine Zeitlang im Quirinal, wo er Pordenone hiess). — Endlich im Pal. Doria daselbst (l) eins der charakteristischsten unerfreulichen Halbfigurenbilder: Mars mit Venus und Amor. — Dem Bordone muss auch der unter Giorgione's Namen gehende Seesturm in der Akademie zu Venedig (m) (Nr. 516) zugesprochen werden. Phantastisch erdacht (vielleicht von Giorgione entworfen), voll lebensvoller Bewegung, entspricht das Bild doch keineswegs seinem Ruf; die schwere Färbung des Fleisches ist für Bordone besonders charakteristisch.

Von Bordone's einzigem Schüler, *Francesco de Dominicis*, eine durch die malerischen Trachten und die Ansicht des alten Doms interessante Prozession in der Sacristei des Domes zu Treviso. (n)

Von *Battista Franco*, der auch in Rom nach Michelangelo studirt hatte, ist bei Anlass der decorativen Malerei, der er seinem Talente gemäss am ehesten angehört, die Rede gewesen (S. 243 a.)

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., als alle andern Schulen in den tiefsten Verfall gerathen waren, hielt sich die venezianische noch in einer bedeutenden Höhe, durch die grössere Vernunft der Besteller, durch die Unerschöpflichkeit des Naturalismus und durch die fortdauernde Praxis der Reizmittel des Colorits. Trotzdem macht sie jetzt einen wesentlich anderen Eindruck. Wir versparen das Werk der ganzen Schule, die Ausmalung des Dogenpalastes, auf das Ende und nennen hier zuerst die übrigen Werke der betreffenden Künstler.

Der erste, welcher der Schule eine neue Richtung gab, war *Jacopo Robusti* gen. *Tintoretto* (1519—94). Anfangs kurze Zeit Schüler Tizian's und von Hause aus sehr reich begabt, empfand er bei seinem fast stürmischen Temperament, woran es in Venedig fehlte, und drängte nun auf eine mächtig bewegte, dramatische Historienmalerei hin. Er studirte Michelangelo, copirte auch bei künstlichem Licht nach Gypsabgüssen und Modellen, nicht um seine venezianische Formenbildung zu idealisieren, sondern um sie ganz frei und gelenk zu machen für jede Aufgabe und um ihr durch die wirksamsten Lichteffecte eine neue Bedeutung zu geben. Glücklicherweise blieb er dabei in seinem tiefsten Wesen Naturalist. Jene Verschleppung der Manieren der römischen Schule blieb wenigstens der guten Stadt Venedig erspart. Unter diesen Umständen büsste er in vielen seiner Werke bloss das venezianische Colorit ein, das mit der starkschattigen Modellirung an sich unverträglich ist, auch vielleicht bei Tintoretto technischen Neuerungen und einer krampfhaften Hast und Flüchtigkeit der Arbeit unterliegen musste. Man darf sich dabei wundern, dass in so vielen Fällen seine Farbe überhaupt gerettet, ja dass ein Helldunkel vorhanden ist. Manches freilich erscheint ganz entfärbt, dumpf und bleiig. — War er nun aber der Poet, der das Recht gehabt hätte zu seinen grossen Neuerungen? Es steckte in ihm neben vielem Grossen doch auch eine gewisse Rohheit und Barbarei der Empfindung; selbst seine künstlerische Moralität schwankte oft, so dass er bis in die gewissenloseste Sudelei versinken konnte. Es fehlt ihm die höhere Gesetzlichkeit, die der Künstler, besonders bei Wagnissen und Neuerungen, sich selber geben muss. Bei seinen ungeheuren Unternehmungen, die an bemaltem Quadratinhalt vielleicht das Zehnfache von dem ausmachen, was die Frucht von Tizian's hundertjährigem Leben ist, kommt man auf die Vermuthung, dass er dergleichen als Mindestfordernder accaparirt und grossentheils als Improvisator durchgeführt habe.

Es giebt von ihm zunächst treffliche B i l d n i s s e, die in Venedig a noch nicht sorglos gemalt werden durften. Im Pal. P i t t i (Nr. 65): die Halbfigur eines alten Mannes im Pelzrock, von strahlender

Schönheit, — das meisterlich breite Bildniss des V. Zeno ebenda (Nr. 131); — in den Uffizien eine stattliche Reihe von Bildnissen, darunter das Selbstbildniss (378), das con amore gemalte des Jac. Sansovino (Nr. 638) und das ebenfalls sehr ausgezeichnete des Admirals Venier in voller Rüstung (Nr. 601); prachtvoll das lebensgrosse Bildniss eines jungen Durazzo im Pal. Durazzo zu Genua, andere überall, namentlich im Dogenpalast. — Sodann sind überhaupt Werke seiner frühern Zeit durch den vollen tizianischen Goldton ebenso schätzenswerth, als die irgend eines andern Nachfolgers des grossen Meisters; so das naive Bild: Vulkan, Venus und Amor, im Pal. Pitti, dessen Gleichen man in Venedig kaum finden wird. Ebenso schön, mit Tizian's goldenem Pinsel gemalt, eine Leinwand mit einem männlichen und drei weiblichen Brustbildern, die sich von einer Engelsglorie abheben, im Pal. Colonna zu Rom. Dort auch ein sitzender ältlicher Mann, mit Aussicht auf die Lagunen im Abendlicht, ein Doppelporträt eines bejahrten Herrn mit seinem Secretär, und ein Narciss an der Quelle in schöner Landschaft. — Sonst noch bemerkenswerth: in der Galerie des Capitols Taufe, Stäupung Christi und Ecce homo; im Pal. Pitti eine kleine Abnahme vom Kreuz, von mächtiger Wirkung; in der Brera namentlich die Beweinung Christi (Nr. 217). — Auch die Deckenstücke aus ovidischen Metamorphosen in der Gal. von Modena sind noch ziemlich farbenreich. — In Venedig gehört am ehesten hierher das farbenprächtige Wunder des h. Marcus, der einen gemarterten Sclaven aus den Händen der Heiden rettet (Akad. Nr. 42, von 1548). Hier geht Tintoretto vielleicht zum erstenmal über alle bisherigen venezianischen Absichten hinaus; die Scene ist ungleich bewegter und confuser; der Künstler sucht Verkürzungen der schwierigsten Art auf und verräth z. B. in dem hässlich kopfabwärts schwebenden Heiligen, dass alle höhere Auffassung ihm nichts gilt, sobald er seine äusserliche Meisterschaft an den Tag zu legen Anlass hat. — Von gleicher Meisterschaft und noch grösser in der Erfindung und Lichtgebung ist das als Gegenstück gemalte Bild der Brera, die Auffindung der Leiche des h. Marcus. Aehnlich zwei andere Scenen aus diesem Marcus-Cyclus im Pal. Reale zu Venedig. — In der Akademie weiter eine ebenfalls noch schön gemalte, leuchtende aber frivole Darstellung der Ehebrecherin, der man es ansieht, dass sie den gemeinen Christus nicht respectirt. — Adam und Eva (ebenda), ein Jugendwerk, zeigt noch den Anschluss an Tizian; — geringer das Gegenstück: der Tod Abel's. — Ein anderes Werk der guten Palette: die Geschichten des wahren Kreuzes, im rechten Querschiff von S. M. Mater Domini. — Die grosse Hochzeit von Cana in der Sacristei der Salute (kleineres Exemplar in den Uffizien) ist ein stattliches Genrebild von häuslichem Charakter (nicht

von fürstlichem wie bei Paolo Veronese), wobei wenigstens das Wunder und seine Wirkung löblicher Weise in den Vordergrund verlegt sind. — Von den 56 zum Theil colossalen Bildern, womit Tintoretto a (vom J. 1560 bis zu seinem Tode) die ganze Scuola di S. Rocco angefüllt hat, ist hauptsächlich die grosse Kreuzigung (in der sogenannten Sala dell' Albergo) noch schön gemalt und theilweise auch im Gedanken bedeutend. Hier lernt man denn auch die hochwichtige historische Stellung Tintoretto's vollständig kennen; er zuerst gestaltet (besonders in der grossen obern Halle) die heilige Geschichte von Anfang bis zu Ende im Sinne des absoluten Naturalismus um, vielleicht mit dem Zwecke, unmittelbar zu ergreifen und zu rühren. Für diese Absicht sucht er das Auge durch schöne Köpfe zu gewinnen; dagegen wird er nicht inne, wie der Missbrauch der Füllfiguren den wahren und grossen Eindruck aufhebt; er fällt in seinem Eifer der Verwirklichung auf die gemeinsten Züge, wie denn z. B. das Abendmahl kaum je niedriger aufgefasst worden ist; bei der Taufe im Jordan drückt Johannes dem Christus die Schulter herab; bei der Auferweckung des Lazarus sitzt Christus ganz bequem in der Ecke unten. Die meisten Bilder, mit Ausnahme der Sala dell' Albergo, sind höchst nachlässig und schnell gemalt. In denen der untern Halle ist das Landschaftliche zu beachten; scharfe phantastische Lichter an den Rändern der Bäume und Berge. Einen ungeschickten Wetteifer mit Michelangelo findet man am ehesten in dem grossen mittlern Deckenbilde der obern Halle, das die eherne Schlange darstellt. — Mit den Gemälden dieser Scuola gab Tintoretto den Ton an für die ganze monumentale Malerei Venedigs von etwa 1560 bis zum Ende des Jahrhunderts; er selber nahm noch Theil an der Ausschmückung der als Denkmal des Sieges von Le- b panto errichteten Cap. del Rosario (S. Giov. e Paolo), hauptsäch- c lich aber an der des Dogenpalastes (seit 1560). Den decorativen Werth dieser Arbeiten haben wir oben festzustellen gesucht. Wo sich einmal der ganze Stil so sehr von der Auffassung, die beim Fresco die allein mögliche ist, abgewandt hat, da bleibt in der That d kein anderer Ausweg offen als dieser. — Im Chor von S. M. dell' Orto zwei Colossalbilder, die Anbetung des goldenen Kalbes und die letzten Dinge; confus und abgeschmackt, obgleich noch früh (1546). Ebenda ein fast zart empfundenes Wunder der h. Agnes. e — Im linken Querschiff von S. Trovaso ein Abendmahl zum gemeinsten Schmaus entwürdigt, aber sehr farbenprächtig. — Auf f allen Altären von S. Giorgio Maggiore Sudeleien, die dem Tintoretto zur ewigen Schmach gereichen. Bessere Bilder in zahlreichen andern Kirchen Venedigs.

Von seinen Schülern ist sein Sohn *Domenico* in seinem Naturalismus meist um einen Grad gewissenhafter. (Verschiedene gute

Bilder u. a. in der Gal. des Capitols, besonders die bezeichnete a Magdalena in der Grotte. Im Modena ein geringes spätes Bild: b Christus übergiebt Petrus die Schlüssel. Auch manche der unter seines Vaters Namen gehenden Porträts sind von Domenico's Hand.) — *Antonio Vassilacchi*, genannt *l'Aliense* (geb. 1556), der als Frescomaler 1571 im Dogenpalast (grosser Rathsaal) thätig war, brachte Tintoretto's Stil nach Perugia: 10 grosse Geschichten Christi an den Oberwänden des Hauptschiffes von S. Pietro de' Cassinensi. c

Tintoretto gegenüber repräsentirt Paolo Veronese die schönere Seite der damaligen venezianischen Malerei. Er war hervorgegangen aus der bereis von Venedig her berührten Schule seiner Vaterstadt, wo sich seit Jahrhunderten eine ununterbrochene Reihe von tüchtigen Localmalern (S. 725 fg. und 865) hervorthaten.

Von seinen nächsten Vorgängern findet man in Verona eine Menge Werke. Wohl durch *Bonifazio* angeregt (S. 872) zeigt sich zuerst in einem Schüler Liberale's, *Francesco Torbido*, gen. *il Moro* († nach 1546), entschieden venezianischer Einfluss. Sein Hauptwerk, die Darstellungen aus dem Leben der Maria in der Halbkuppel und an den Oberwänden des Domchores zu Verona (von d 1534), gehört nicht ganz ihm selbst, sondern ist nach Cartons des *Giulio Romano* ausgeführt, der dabei Correggio's Raumwirklichkeit mit seinem eigenen Stil in Einklang zu bringen suchte; man beachte, auf welche abschreckende Weise. — Bessere Altarbilder von ihm befinden sich in S. Eufemia und S. Fermo; ein Fresco der Ver- e kündigung in S. Maria in Organo sowie fünf Bilder, darunter ein f Porträt (I. Nr. 9) in der Galerie daselbst. Ein derbes Bildniss mit g dem Namen des Meisters im Museum von Neapel; ein anderes, h sehr verdorben, in der Gal. zu Padua (Nr. 659); ein besonders i gutes und bezeichnetes in der Brera, stark von Giorgione beein- k flusst. Von Torbido's Schüler *Giambattista del Moro* z. B. in Ss. l Nazaro e Celso die Lunetten über den meisten Altären; in beiden Seitenschiffen von S. Stefano einfarbige Fresken aus der Legende m des Heiligen.

Von *Domenico Rizzi*, gen. *Brusasorci*, einem tüchtigen Nachfolger Michelangelo's, aber mit einem feinen echt Veroneser Colorit: ebenfalls in S. Stefano die schwachen Kuppelmalereien und das n Fresco über der rechten Seitenthür, der Heilige umgeben von den unschuldigen Kindlein, die, wie er, als „Erstlinge des Marterthums" bezeichnet werden; zu S. Maria in Organo die Fresken der Kap. o links vom Chor; im Chor von S. Giorgio in Braida die grosse p Mannalese, 1605, nach B.'s Tode von einem Schüler ausgeführt; in S. Fermo die Lunette des 1. Altars rechts, mit der Enthauptung q eines h. Bischofs. Sein Hauptwerk im Pal. Ridolfo, wo Dome- r

nico an den Wänden des Hauptsaals die „Gran Cavalcata" Karl's V. und Clemens VII. in Bologna (1530) in geistreicher Lebendigkeit und schöner, heller Färbung dargestellt hat. — Von *Paolo Farinato:* sämmtliche, zum Theil bedeutenden Fresken im Chor von Ss. Na-
a zaro e Celso. — Von Paolo Caliari's Lehrer *Antonio Badile*
b (1516—60): in der Pinakothek zwei Engel, die den todten Christus ins Grab senken (bez. 1556), eine Madonna mit Heiligen (1546) und
c die Auferweckung des Lazarus; — ein früheres Werk in Ss. Nazaro
d e Celso (1544); — in der Galerie zu Turin eine vortreffliche Darstellung im Tempel, ein sehr belehrendes Bild, worin einerseits das Studium Caroto's, Gir. dai Libri's und Mocetto's zu Tage tritt, andererseits der Vorläufer P. Veronese's, namentlich in der Architektur, sich deutlich erkennen lässt. Daneben beweisen auch die Werke des *Cavazzola* den Einfluss auf den jungen Caliari.

Neben diesen Einflüssen der heimathlichen Kunst hat dann in Venedig (seit 1555) das Studium Tizian's noch in mancher Beziehung läuternd auf *Paolo Caliari* gen. *Veronese* (1528—88) gewirkt, aber nicht so sehr, dass man ihn einen Schüler Tizian's nennen oder überhaupt zur venezianischen Schule rechnen könnte. Beweis dafür sind die Bilder, die er vor jeder Berührung mit Venedig schuf:
e zwei Madonnen in der Pinakothek zu Verona; — abgenommene
f Fresken im Dom zu Castelfranco und die Fresken der Villa
g Emo zu Fanzolo unweit Castelfranco (vgl. S. 882o); sowie an Bildnissen dieser älteren Richtung das Porträt des Pasio Guarienti,
h ganze Figur in reicher Rüstung in der Gal. zu Verona (1556).

Paolo's Grösse liegt darin, dass er, den wahren Genius der venezianischen Schule erkennend, nicht eine bewegte Historienmalerei auf den anders gearteten Stamm zu pfropfen suchte, wie Tintoretto, sondern die Existenzmalerei auf eine letzte, unübersteigliche Stufe hob und auch das Colorit diesem gewaltigen Problem gemäss zu steigern vermochte.

Seine Charaktere sind nicht höher, erhabener als die der bessern Vorgänger, besitzen aber den Vorzug eines so freien, unbefangenen, absichtslosen, lebensfrohen Daseins, wie wohl bei keinem andern Maler der Welt. Er giebt das vornehme Venedig in der Stimmung festlichen Genusses. — In den Sante Conversazioni befolgt er die Anordnung der spätern Werke Tizian's; die Heiligen sind z. B. zwanglos um das Postament gruppirt, auf dem die Madonna sitzt.
i (Akademie von Venedig, Nr. 37; S. Francesco della Vigna,
k 5. Kap. links; von gleicher Schönheit in der Brera, Nr. 227, die hh. Cornelius, Antonius Abbas und Cyprian nebst einem Geistlichen und einem Pagen.)

In den erzählenden Bildern geht der allgemeine venezianische Mangel an genügender Entwicklung der Figuren zuweilen bis zur

Unverständlichkeit; Haltung und Schritt aber haben oft etwas sonderbar Schwankendes, und für gewisse schräge, durch den Rahmen oder die Architektur abgeschnittene Halbfiguren hat Paolo eine eigene Vorliebe. Allein, wo er sich anstrengt, hat er edlere Gedanken als die übrigen Schulgenossen, wie man am besten in S. Sebastiano zu Venedig sieht, wo er den herrlichen Schmuck der Wände, Decken und Altäre wie der Sacristei mit verschiedenen Pausen von 1555—65 ausführte, fast sämmtlich von der vollendeten Schönheit seiner reifen, kräftigen Gestalten, von seiner reichen, schimmernden Färbung in feinem grauen Ton und mit einzelnen ausdrucksvollen und klaren Compositionen; namentlich das Martyrium des h. Sebastian und das der hh. Marcus und Marcellinus. — Ebenso sind die Hochaltarbilder von S. Giustina zu Padua und von S. Giorgio in Braida zu Verona (beide um 1568), mit den Martyrien der genannten Heiligen, Meisterwerke ersten Ranges; Paolo dämpft das Ereigniss so weit als möglich zum Existenzbild, mässigt sich im Pathos auf das behutsamste, meidet die Excesse des Naturalismus und behält auf diese Weise die nöthige Fassung, um seine Farbe in siegreicher Prachtfülle vortragen zu können. Mit seinen weltlichen Bildern verhält es sich nicht anders; sie wirken nur deshalb so ganz zwingend, weil das Pathos auf das nothwendigste beschränkt, der Moment zu einer blossen demüthigen Präsentation gedämpft ist. — Er wählt vorzugsweise solche Ereignisse, die sich dem Ceremonienbilde nähern, wie die Königin von Saba (mit den Zügen der Elisabeth von England, Uffizien und Gal. zu Turin,); seine eigentlichen Ceremonienbilder werden wir im Dogenpalast kennen lernen. — Die schwächeren erzählenden Bilder übergehen wir; die Geschichte der Judith (Pal. Rosso in Genua) sei noch als prächtiges Farbenbild erwähnt.

a b c d e

Am berühmtesten sind Paolo's Gastmähler, dergleichen er vom kleinsten bis zum ganz colossalen Maassstab gemalt hat. Sie erscheinen als nothwendige höchste Frucht der Existenzmalerei, die hier die letzten historischen Fesseln abschüttelt und nur noch einen Rest von Vorwand braucht, um im ungehemmten Jubel alle Pracht und Herrlichkeit der Erde, vor allem ein schönes und freies Menschengeschlecht im Vollgenusse seines Daseins zu feiern: indem er aber für Klosterrefectorien malte, ergab sich als sichere Basis irgend ein biblisches Bankett, dessen ceremoniellen Inhalt er durch die schönste Einzelbelebung aufheben konnte. Die prachtvollsten architektonischen Oertlichkeiten und Perspektiven bilden den Schauplatz, auf dem sich die sitzende Gesellschaft und die bewegten Episoden in vollem Reichthum und doch ohne Gedränge ausbreiten können. Die besten und grössten dieser Bilder (im Louvre) sind vielleicht die ersten Gemälde der Welt in Betreff der sog. malerischen Haltung, in dem

vollkommenen Wohlklang einer sonst überhaupt unerhörten Farbenscala; allein die Scala der zu Einem Ganzen vereinigten Existenzen ist im Grunde ein noch grösseres Wunderwerk. Die heiligen Personen und die an sie geknüpften Ereignisse bleiben freilich Nebensache[1]).

Venedig besitzt noch ein Hauptwerk dieser Art: das Gast-
a mahl des Levi nach Ev. Marc. 2, 14 und Luc. 5, 27 (Akademie,
b Nr. 203, von 1572); — in der Brera (Nr. 213, von 1570): Christus beim Pharisäer. In dieser Scene, nach Luc. 7, 36, tritt bisweilen das Gastmahl ganz zurück neben der Episode der Sünderin, die Christi Füsse abtrocknet; so in dem fast zu farbenprächtigen Gastmahl bei
c Simeon der Turiner Galerie (um 1566). — Auf Monte Berico vor Vicenza endlich das Gastmahl Gregor's d. Gr. von 1572.

Zu seinen schönsten Altarbildern zählt die Verlobung der h. Ca-
d tharina in S. Caterina zu Venedig (nach 1572): kaum ein anderes Bild Paolo's ist so klar und schön aufgebaut, ist so voll der schönsten Typen reifer Jugend in den weiblichen Gestalten, wie in den spielenden Engeln; die helle, reiche Färbung in feinstem Silberton und die meisterlich breite und doch so liebevolle Behandlung stehen vollends auf der Höhe. — Eine köstliche Anbetung der Könige in
e der Marcusbibliothek (Saal des Bessarion); — mehrere treffliche
f Einzelgestalten von Heiligen in der Akademie. In S. Barnabà
g und S. Francesco della Vigna (1. Kap. l.) je eine h. Familie.
h Ausserhalb Venedigs in S. Afra zu Brescia das Martyrium der
i h. Afra. — In Genua im Pal. Doria (Via Garibaldi 6) eine Susanna im Bade von grosser Helligkeit und Pracht der Färbung.
k — In der Gal. zu Turin eine Dame, frei und wunderbar gemalt.
l — Charakteristische Porträts venezianischer Damen im Pal. Rosso,
m im Pal. Martelli zu Florenz u. a. a. O. — In Rom, Gal.
n Borghese, der h. Antonius den Fischen predigend, durch die köstliche Abendstimmung der schönen Strandlandschaft von Interesse (nicht zweifellos, von einem der Bassano?)

Bei seiner Auffassung und seiner technischen Fertigkeit und Solidität war Paolo auch der berufene Maler für die Innenausschmückung der venezianischen Paläste und Landhäuser. In Venedig selbst ist leider nichts mehr erhalten; dafür bieten uns aber einige Villen der terra ferma den erwünschten Ersatz. Schon von Verona aus hatte Paolo 1551 mit *Batt. Zelotti* zusammen die Villa Soranza und die
o Villa Emo in Fanzolo, beide unweit Castelfranco, mit Fresken
p ausgeschmückt. Von jener sind Reste u. a. im Dom zu Castelfranco (s. S. 880 f), diese — Darstellungen aus der römischen Geschichte und aus der Mythologie — stark beschädigt noch an Ort und

1) Der Meister hatte sich über die unheilige Auffassung der biblischen Gegenstände vor dem Tribunal des Santo Uffizio, welches an „Narren, betrunkenen Deutschen, Zwergen und andern Albernheiten" Anstoss nahm, zu verantworten.

Stelle. — Aehnlichen Inhalts, auch stark beschädigt sind die Fresken des Schlosses Magnadole bei La Motta (nach 1572). — Hervor- a ragender und zum Theil gut erhalten sind die Fresken der Villa b Colleoni in Thiene (unfern Vicenza), die er um 1560, wieder mit Zelotti, ausführte: gleichfalls Motive aus der griechischen und römischen Geschichte, die Paolo hier durchaus einfach und charaktervoll vorträgt. — Am günstigsten erscheint Paolo aber in den Fresken der von Palladio trefflich disponirten Villa Barbaro (jetzt Giacomelli) in Maser c (von 1566). Die geschmackvolle Anordnung in den kleinen Räumen, die gemalten Einrahmungen, die Abwechslung mythologischer Scenen an den Decken mit allegorischen Figuren und phantastischen Berglandschaften an den Wänden und mit friesartig angebrachten Balustraden, auf denen vornehme Venezianer und Venezianerinnen lehnen, üben bei der ungewöhnlich guten Erhaltung einen ganz einzigen Zauber aus. Die Gestalten sind von einer bei den Venezianern sonst seltnen Kühnheit der Auffassung, von herrlichem Bau, leuchtendem Colorit und — ob der christlichen oder heidnischen Allegorie oder Mythologie entlehnt — gleich lebensvoll und wirklich, der vollendete Ausdruck der damaligen Welt der Lagunenstadt. Einen schönern Zufluchtsort vor der Hitze des Sommers und den mit ihr in der Lagunenstadt eintretenden verheerenden Krankheiten, als diese anspruchslose Villa mit ihren kühlen schattigen Zimmern, ihrem herrlichen Freskenschmuck und dem Blick auf die grünen Abhänge der nahen Berge konnte sich kein venezianischer Nobile wünschen.

Paolo's unmittelbare Schüler und Nachfolger verdienen nicht ganz mit Stillschweigen übergangen zu werden. Ausser seinem Bruder *Benedetto*, seinen Söhnen *Carletto* und *Gabriele*, die unter der Bezeichnung „Heredes Paoli" Compositionen des Paolo variirten, aber ohne seine leuchtende Färbung und seine herrliche Formgebung (z.B. das Gastmahl beim Pharisäer in der Akademie, dasselbe grösser in d S. Martino zu Neapel u. s. f.) traten in seine Fusstapfen *Benfatto* e (gen. *dal Friso*), sein Neffe, sowie dessen Verwandter *Maffeo Verona*, besonders aber der viel bedeutendere *Giambattista Zelotti* und der treffliche *Francesco Montemezzano*, beide aus Verona: endlich der Grieche von der Insel Milo *Antonio Vassilacchi* (s. oben S. 879 c) und *Gianantonio Fasolo* aus Vicenza.

☙

Während Paolo die Existenzmalerei bis zu ihren höchsten Consequenzen emporführte, konnten auch die niedrigern nicht ausbleiben. Das Genrebild, schon seit Giorgione durch das Novellenbild angekündigt, in zahlreichen einzelnen Versuchen bereits vorhanden, wird zu einer besonderen Gattung durch *Jacopo Bassano* (eigentlich *da Ponte*, 1510—92) und dessen Söhne. (Von dem alten *Francesco*, dem Vater

a Jacopo's, ist in der Galerie zu Bassano noch eine grosse thronende Madonna mit schöner Landschaft [1509] und eine Beweinung Christi, in der Art des B. Montagna.) Im Colorit sichtlich nach den besten Meistern gebildet, obwohl sehr ungleich (vom Glühenden bis ins ganz Dumpfe), ergötzt diese Familie immer durch ihre bäurischen Idyllen in heimlicher Landschaft, denen eine Parabel Christi oder eine der vier Jahreszeiten oder ein Mythus u. dgl. weniger zum Inhalt als zum Vorwand dient. Die Schafheerden und die Geräthschaften, in denen die Füsse der handelnden Personen fast durchgängig verloren gehen, sind oft meisterhaft gemalt. Vieles aber ist reine Fabrikarbeit. Zum Besten gehören *Jacopo's* frühe Altarbilder, die in grosser Zahl in der b Gal. zu Bassano zusammengebracht, theils im Dom und in S. Giovanni noch am alten Platze sind; — gleichfalls tüchtig seine Ruhe c auf der Flucht mit anbetenden Hirten in der Ambrosiana. In der d Gal. Borghese die Dreieinigkeit (127) und das Abendmahl (144). e In der Akademie zu Venedig: Christus am Oelberg, Porträt f u. a., im Pal. Reale hl. Hieronymus von 1569. In Padua, S. Maria g in Vanzo, Grablegung. Auch in den Uffizien Einiges vom Bessern, h so das Familienconcert. — In der Pinakothek von Vicenza ein grosses halbrundes Präsentationsbild: die hh. Marcus und Laurentius empfehlen zwei knieende Beamte der Madonna, ein vorzügliches Werk. Seine bedeutendsten Leistungen sind die Wandgemälde im Oratorio i dei Crociferi, Venedig (gegenüber dem Gesù), von 1585, mit zahlreichen tüchtigen Porträts.

Zwei von den Söhnen, *Leonardo* (1558—1623) und *Francesco* (1549—92) haben, wie ihr Vater, auch grosse Bilder heiligen Inhalts gemalt, bisweilen naiv und rührend im Ausdruck, aber überhäuft, auf grelle Lichteffecte berechnet, roh gezeichnet. (Grablegung, in den k Uffizien; — Auferweckung des Lazarus, in der Akademie von Ve- l nedig; — Abendmahl, in S. M. Formosa, rechtes Querschiff; — m Predigt Johannes' d. T. in S. Giacomo dall' Orio, rechtes Querschiff, — und Madonna mit Heiligen ebenda beim 1. Altar links; — n Marter der h. Catharina, im Pal. Pitti; — Assunta, auf dem Hochaltar o von S. Luigi de' Francesi in Rom. — Von allen kommen tüchtige Porträts häufig vor; zu den schönsten gehören: Jacopo's Alter im Pelz p im Pal. Rosso zu Genua, und die Dame im Pal. Pitti (Nr. 130).

Das Ausleben der venezianischen Schule repräsentirt *Jacopo Palma Giovane* (1544—1628), ein gewissenloser Maler von grossem Talent aber wenig Fleiss. Seine meisten Arbeiten, von denen Venedig wimmelt, sind fast lauter Improvisationen. Wer sie durchgeht, wird neben den schnöden, von Tintoretto erborgten Manieren hie und da einen guten Gedanken und schöne Farbenpartien finden, aber als Ganzes lohnen sie dies Studium nicht. — Ungleich ehrlicher war *Alessandro Varotari*, gen. *Padovanino* (1590—1650), auf das wahre

Ziel der Kunst gerichtet, brachte es aber nicht über die Nachahmung Tizian's und Paolo's hinaus und vermischte mit diesen Studien einen etwas leblosen Idealismus. Immerhin ist seine Hochzeit von Cana (Akademie) ein achtungswerthes und schönes Werk. a

Noch später stärkten sich einzelne Talente an dem Vorbilde Paolo's und brachten zu guter Stunde sehr ansprechende Werke hervor. So *Lazzarini*, *Angeli*, *Fumiani* und vor allen *Tiepolo* (1696—1770, siehe S. 931 c). Von Fumiani († 1710) ist unter andern die ungeheure Deckenmalerei in S. Pantaleone merkwürdig, die nicht mehr aus vielen b einzeln eingerahmten Bildern, sondern aus einer grossen Composition mit perspectivischer Anordnung in Pozzo's Art besteht, übrigens doch nicht al fresco, sondern auf aufgenagelten Tuchflächen gemalt ist; Thaten und Glorie des h. Pantaleon enthaltend. — *Pietro Liberi* hängt in den Formen schon sehr von Pietro da Cortona ab. Sein Schüler war *Carlo Lotti* († 1698). — Von *Piazetta's* Genrebildern wie von den Veduten der beiden *Canaletti* und des *Fr. Guardi* wird man das Meiste und Beste ausserhalb Venedigs und Italiens suchen müssen (vergl. unter „Landschaft" S. 942). Von dem brillanten *Orbetto* (eigentlich *Aless. Turchi*) aus Verona ist in Galerien und Kirchen wenig vorhanden.

❧

Wie die älteste venezianische Malerei in der Marcuskirche, so hat sich die späteste, die der Nachfolger Tizian's, im Dogenpalast c (Räume des zweiten Stockwerkes) verewigt. Die decorative Anordnung und Einrahmung wurde oben geschildert; hier handelt es sich wesentlich um die Frage, wie die Künstler ihr Gesammtthema: die Verherrlichung Venedigs, auffassten.

Schon im Atrio quadrato empfängt uns *Tintoretto*, (der seit 1560 im Dogenpalast malte) mit einem jener Votivbilder (an der Decke), die den Dogen mit Heiligen und Allegorien umgeben darstellten, wovon unten. — Die perspectivische Untensicht, die wir fortan in den Deckenbildern aller Säle durchgeführt finden werden, ist selbst bei schwebenden Figuren in der Regel keine absolute, sondern eine halbe, eine Art von Schiefsicht. Es liesse sich schon fragen, ob an Decken überhaupt, ob vollends an flache Decken figürliche Darstellungen gehörten; ferner wenn es durchaus grosse reiche Compositionen sein sollten, ob nicht die gewöhnliche einfache Vorderansicht und die ideale, strenge Composition den Vorzug verdienten vor diesen künstlich verschobenen und illusionsmässig angeordneten Gruppen; die irdischen Ereignisse bleiben in solchen Deckenbildern doch unglaublich, und die himmlischen wollen überhaupt anders angeschaut sein als nach dem Maassstab der räumlichen (und obendrein für das Einzelne ganz naturalistischen) Wirklichmachung. Genug — innerhalb des Irrthums, den alle Maler des Dogenpalastes theilen, giebt es doch grosse Unterschiede, und Paolo wird uns stellenweise sehr zu vergnügen, selbst zu überzeugen wissen.

Sala delle quattro Porte. *Tizian's* grosses, spätes, noch herrlich gemaltes Präsentationsbild, ein rechtes Denkmal der Gegenreformation; der Doge Ant. Grimani vor der in voller Glorie erscheinenden Fides knieend. – Die Schlachtenmaler dieses und anderer Säle durften durch freie Phantasietrachten und Episoden aller Art das Historische an ihrem Gegenstand völlig in den Schatten stellen. — Die Ceremonienbilder, so wichtige Facta sie darstellen mögen, wie z. B. die Verbindung mit Persien (Empfang der persischen Gesandten, von *Carlo Caliari*), sind dramatisch ganz gehaltlos. So auch der Empfang Heinrich's III., von *Andrea Vicentino.* Zu dieser Art von Auffassung gehört der heitere Fleiss eines Carpaccio, dem man um der Detailschönheit und malerischen Vorzüge willen die Abwesenheit höherer Dramatik gern zu gute hält. — In *Tintoretto's* Deckenbild ergötzt die ceremoniöse Höflichkeit, mit der Jupiter die Venezia aus dem götterreichen Olymp zum adriatischen Meer herabführt.

Sala dell' Anticollegio. Die vier mythologischen Wandbilder *Tintoretto's* sind von seinen bestgemalten, aber freudlos gedacht, hässlich in den Bewegungen; man sehe, wie Venus zur Krönung der Ariadne herbeischwebt. — Jacob's Rückkehr nach Kanaan ist ein wichtiges Haupt- und Urbild der Palette, aus der Jacopo Bassano und die Bassaniden jene Hunderte von ländlichen Scenen gemalt haben. — *Paolo Veronese* (seit 1578 bis zu seinem Tode fast ausschliesslich für den Dogenpalast beschäftigt): der von den Contarini vermachte „Raub der Europa“, schönster Beleg für die venezianische Umdichtung des Mythologischen in eine theils pomphafte, theils anmuthig sinnliche Wirklichkeit; das Vorgefühl der seltsamen Abreise, die eilige Toilette, wozu die Putten Blumen und Kränze bringen, bilden einen köstlichen Moment. — An der Decke eine thronende Venezia *Paolo's* al fresco, das einzige politische Bild dieses Saales, wo der venezianische Staat sonst nur das Schönste verlangt, das im Bereich seiner damaligen Künstler liegt.

Sala del Collegio. *Tintoretto's* vier grosse Votivbilder von Dogen, die meist steinalt, in ihrer halbbyzantinischen Amtstracht vor der Madonna oder Christus knieen und dabei von zahlreichen Heiligen empfohlen werden. Ihre streng ceremonielle Andacht würde besser in Mosaiken passen als in die oft sehr effectvolle und bewegte heilige Gesellschaft, unter die sich hier und anderswo auch allegorische Personen handelnd mischen. Uebrigens ist schon das Breitformat dem überirdischen Inhalt nicht günstig; die Visionen müssen zur ebenen Erde herabrücken. — Viel mehr Wärme zeigt an einem dankbaren Gegenstande (hintere Wand) *Paolo Veronese*; sein Sieger von Lepanto, Seb. Veniero, kommt in hastiger Begeisterung heran, um von seinen Begleitern S. Marcus, Venezia, Fides, S. Justina dem niederschwebenden Christus empfohlen zu werden. — Die sämmtlichen elf Gemälde

und sechs Chiaroscuri der Decke gehören vollends zu *Paolo's* schönsten und frischesten Malereien; hier u. a. wieder eine thronende Venezia mit zwei andern Göttinnen, welche zeigen, wie sich Paolo bei der Untensicht zu helfen wusste; er gewann seinen allerliebsten Fettköpfchen gerade die Reize der Bildung und des Helldunkels, die sich nur hier offenbaren, ganz meisterlich ab.

Sala del Senato. Hier fahren *Tintoretto* und *Palma Giovane* mit ihren Votivbildern fort; u. a. eine auf Wolken niederschwebende Pietà von zwei Dogen angebetet. — Das Aeusserste von Lächerlichkeit leistet Palma's Allegorie der Liga von Cambray; die Stierreiterin stellt das „verbündete Europa“ vor. — Noch ein Programm der Orthodoxie, von *Tammaso Dolabella*, Schüler des Aliense: Doge und Procuratoren beten die Hostie an, die auf einem von Geistlichen und Armen umgebenen Altar steht. — Tintoretto's Deckenbild zeigt, wie ihn Michelangelo irre gemacht hatte; statt Paolo's Naivetät und Raumsinn ein wüstes Durcheinanderschweben.

(Vorzimmer der Kapelle: gute Bilder von *Bonifazio* und *Tintoretto;* über *Tizian's* h. Christoph s. S. 847 a.)

Sala del Consiglio de' Dieci. Grosse, friesartige Ceremonienbilder von *Leandro Bassano*, *Marco Vecellio* und von *Aliense*, in dessen „Anbetung der Könige“ Zug, Gepäck und Episoden zwei Dritttheile des Raumes einnehmen. Viele sehr schöne Einzelheiten. — An der Decke fehlt das Mittelbild; ringsum die schön gemalten Allegorien, die man durchweg dem *Paolo* zuschreiben möchte, von dem doch nur der Alte mit dem reizenden jungen Weibe herrührt; im übrigen das Beste von dem häufig mit P. Veronese verwechselten Freunde und langjährigen Mitarbeiter des Meisters, *Giambattista Zelotti*, und von dem wenig genannten *Ponchino*, gen. *Bazzacco* oder *Bozzato.*

Sala della Bussola. Die Uebergaben von Brescia und Bergamo, mit guten Episoden, von *Aliense.* — In der Sala de' Capi geringere allegorische Malereien.

Noch immer keine römische Geschichte, die doch sonst in italienischen Rathspalästen so unvermeidlich ist? Es lag ein gerechter und grossartiger Stolz darin, dass man sie im Dogenpalast zu Venedig entbehren konnte.

Sala del maggior Consiglio. In den historischen Wandbildern wird der Moment (fast lauter Ceremonien und Schlachten) in der Regel durch Accessorien erstickt. Volksgewühl und Handgemenge, ohne irgend ein Liniengefühl und ohne rechte Naivetät vorgetragen, ermüden den Blick sehr bald. Auch der Kunstverderber *Federigo Zuccaro* hat sich hier eingedrängt. — *Tintoretto's* colossales Paradies galt damals gewiss für schöner als Michelangelo's Weltgericht und ist jedenfalls viel mehr werth als die Kuppelmalerei des Domes von Florenz. Allein der Realismus dieser Gestalten ist mit ihrer vorausgesetzten

Coexistenz im Raum ganz unverträglich; alles ist dermaassen angefüllt, dass auch die fernste Tiefe wieder eine ziemlich nahe Wand von Gesichtern zeigt. Um lauter Lebendiges zu geben, beschränkte Tintoretto die Wolken auf das nothwendigste und liess seine Heiligen in einer Art schweben, baumeln, auf dem Mantel oder auf gar nichts lehnen und liegen, dass dem Beschauer in ihrem Namen schwindlig wird; die fliegenden Engel wirken wahrhaft wohlthätig daneben. Die Composition zerstreut sich in lauter Farben- und Lichtflecke und nimmt nur in der Mitte einen bessern Anlauf. Aber die grosse Menge vorzüglicher Köpfe, meist auf dem hellen Grunde ihres Nimbus, geben diesem Werke immer einen hohen Werth. — Von den drei grossen Deckenbildern werden die des *Tintoretto* und *Palma Giovane* weit übertroffen von dem des *Paolo:* Venezia, vom Ruhme gekrönt. Schon die Untensicht und die bauliche Perspective sind weit sorgfältiger gehandhabt; dann hat Paolo das Allegorische und Historische auf die obere Gruppe beschränkt, wo seine Wolkenexistenz in Linien und Farben ganz harmonisch mit der Architektur in Verbindung gebracht ist; auf der untern Balustrade sieht man nur schöne Frauen, weiter unten zwei wachthabende Reiter und Volk, als Zuschauer der himmlischen Ceremonie: höchst weislich sind zwei grosse Stücke Himmel frei gelassen, ein Athemschöpfen, das Tintoretto dem Beschauer nirgends gönnt; endlich hat Paolo seinem heitern Schönheitssinn einen wahren Festtag bereiten wollen, dessen Stimmung unfehlbar auf den Beschauer übergeht.

Sala dello Scrutinio. Nichts von Bedeutung als das Weltgericht des jüngern *Palma*, und auch dieses nur der Farbe halber.

Als Ganzes offenbar das Werk allmählicher, wechselnder Entschlüsse, bildet diese Decoration immerhin ein Unicum der Kunst. Ob der Geist, der uns daraus entgegenweht, ein vorherrschend wohlthuender ist, und ob die damalige Kunst im Namen der wunderbaren Inselstadt nicht eher eine andere Sprache hätte reden müssen, darüber mag die Empfindung eines Jeden entscheiden.



Im grossen und ganzen war die Malerei, mit Ausnahme der venezianischen Schule, schon in kenntlicher Ausartung begriffen etwa vom Jahr 1530 an; ja es liesse sich behaupten, dass nach Rafael's Tode keine Composition mehr zu Stande gekommen, in der Form und Gegenstand ganz rein in einander aufgegangen wären; selbst die spätern Werke der grössten Meister imponiren eher durch alle andern Vorzüge als grade durch diesen, wie schon oben mehrfach angedeutet wurde.

Die Schüler der grossen Meister traten nun in das verhängnissvolle Erbe ein. Sie bekamen die Kunst unter früher nie erhörten

Bedingungen in die Hände; alle zünftige und locale Gebundenheit hatte aufgehört; jeder Grosse und jede Kirchenverwaltung verlangten für ihre Gebäude einen monumentalen Schmuck von oft ungeheurem Umfang und in grossem Stil. Aufgaben, zu denen eben Rafael und Michelangelo mit Aufwand aller ihrer Kräfte hingereicht hatten, gelangten jetzt bisweilen an den Ersten Besten, wurden auch wohl das Ziel, nach dem Ehrgeiz und Intrigue um die Wette rannten.

Den wahren Höhegrad des jetzt zur Mode gewordenen Kunstsinnes sahen die klügern Künstler ihren Gönnern sehr bald ab. Sie bemerkten, dass die Herren vor allem rasch und billig bedient sein wollten, und richteten sich auf Schnelligkeit und die dieser angemessenen Preise ein. Sie sahen auch recht wohl, dass man an Michelangelo weniger das Grosse als die phantastische Willkür und ganz bestimmte Aeusserlichkeiten bewunderte, und machten ihm nun diese nach, wo es passte und wo nicht. Ihre Malerei wird eine Darstellung von Effecten ohne Ursachen, von Bewegungen und Muskelanstrengungen ohne Nothwendigkeit. Endlich richteten sie sich auf das ein, was die meisten Leute von jeher in der Malerei vorzüglich geschätzt haben: auf Vieles, auf Glänzendes und Natürliches. Dem Vielen genügten sie durch Vollpfropfen der Gemälde mit Figuren, auch mit ganz müssigen und störenden; dem Glänzenden durch ein Colorit, das man ja nicht nach dem jetzigen Zustande der meisten betreffenden Bilder beurtheilen darf, indem ehemals eine freundliche Farbe mit hell oder changeant aufgetragenen Lichtern neben der andern sass. Das Natürliche endlich wurde theils durch grundprosaische Auffassung und Wirklichmachung des Vorganges, theils durch ganz naturalistische Behandlung einzelner Theile erreicht, die dann neben dem übrigen Bombast beträchtlich absticht. — Der grösste Jammer aber ist, dass manche der betreffenden Künstler, sobald sie nur wollten oder durften, den echten Naturalismus und selbst ein harmonisches Colorit besassen, wie namentlich ihre Bildnisse beweisen.

Eine Zeitlang verlangte die Mode lauter Gegenstücke zum jüngsten Gericht, und es entstanden jene Gewimmel nackter (oder eng gekleideter) Figuren, die in allen möglichen und unmöglichen Stellungen auf einem Raume, der sie nicht zum dritten Theil beherbergen könnte, durch einander stürzen. Gemässigt, räumlich denkbar und zum Theil edel ist von diesen Bildern am ehesten *Daniele da Volterra's* Kindermord (Uffizien) zu nennen, und bei *Bronzino's* a „Christus in der Vorhölle" (ebenda) wird man wenigstens den Müssiggang und die Ueberfülle so vieler gewissenhaft studirter nackter Form beklagen; anderes der Art ist aber vollkommen unleidlich, zumal durch Vermischung mit Reminiscenzen aus dem jüngsten Gerichte selbst. — So insgemein die Stürze der Verdammten, die Hinrichtungen

der 40 Märtyrer [1]), die Marter des h. Laurentius (grosses Fresco *Bron-*
a *zino's* im l. Schiff von S. Lorenzo in Florenz), die Darstellungen der ehernen Schlange u. a. m. Auch der Bildhauer *Bandinelli* concurrirte
b und liess Paradiesbilder nach seinen Entwürfen malen (Pal. Pitti).
c — Sein ausgezeichnetes Selbstporträt in den Uffizien (Nr. 1248).

In der Folge bekam die grosse und freche Improvisation historischer, sowohl biblischer als profaner Gegenstände einen wahren Schwung. Man malte alles, was verlangt wurde, und versetzte das Historische mit Allegorie und Mythologie ohne alles Maass. *Vasari* (1512—74), bei grosser Begabung beständig bemüht, dem Geschmack seiner Leute zuvorzukommen, in der Ausführung so sauber und ordentlich, als man bei gewissenloser Schnellproduction sein kann, tritt wenigstens die einfachsten Gesetze der Kunst noch nicht geflissentlich
d mit Füssen (Fresken in der Sala regia des Vaticans; Gastmahl des
e Ahasverus im Museo Civico zu Arezzo; Abendmahl in S. Croce
f zu Florenz, Cap. del Sagramento; andere Bilder in derselben Kirche, die unter seiner Aufsicht ihre meisten jetzigen Altargemälde
g erhielt; Mehreres in S. Maria Novella; sehr gedankenlos die zahl-
h losen Malereien im grossen Saale des Pal. Vecchio). — Auch sein Genosse *Francesco Salviati* (1510—63) hat bei aller öden Manier
i (Fresken der Sala d'Udienza im Pal. Vecchio) noch einen gewissen Schönheitssinn, der ihn vom Schlimmsten zurückhält. — Ganz im argen liegen erst die Brüder *Zuccaro, Taddeo* (1529—69) und *Federigo* († 1609), indem sie den grössten systematischen Hochmuth mit einer bei ihrer Bildung wahrhaft gewissenlosen Formliederlichkeit verbinden. Erträglich und bisweilen überraschend durch Züge grossen Talentes in ihren Darstellungen der Zeitgeschichte (vordere
k Säle im Pal. Farnese zu Rom; Sala regia des Vaticans; Schloss
l Caprarola mit der farnesischen Hausgeschichte), werden sie in ihren
m unergründlichen (weil literarisch erarbeiteten) Allegorien (Casa
n Bartholdy in Rom und Domkuppel zu Florenz) komisch bedauernswerth. — Ein anderer grosser Entrepreneur, hauptsächlich für Rom und Neapel, war seit der spätern Zeit des 16. Jahrh. der *Cavaliere d'Arpino* (eigentl. *Giuseppe Cesari*, geb. um 1560, † 1640); nicht barock, aber mit einer seelenlosen allgemeinen Schönheit oder Eleganz
o behaftet, die nur selten (Kap. Olgiati in S. Prassede zu Rom;
p Zwickelbilder der Kap. Paul's V. in S. Maria Maggiore) einer edlern Wärme Platz macht. — Die Mitstrebenden dieser vielbewunderten Meister haben vorzüglich in Rom eine unglaubliche Menge von Fresken hinterlassen. — Von dem ältern *Tempesta* und *Roncalli dalle Pomarance* rühren z. B. die vielen grässlichen Marterbilder in S.

---

1) Ein Sujet, für welches jener verlorene Carton des *Perin del Vaga* einen be-
* geisterten Wetteifer geweckt haben muss. — In der Sacramentskapelle zu S. Filippo Neri in Florenz ein Bild der Art von *Stradanus*.

Stefano Rotondo her, merkwürdig als Beleg dessen, was die Kunst a sich wieder von Tendenzgegenständen musste aufbürden lassen, seitdem sie sich selbst erniedrigt hatte. — Von *Circignani-Pomarancio*, *Paris Nogari*, *Baglioni Baldassare Croce* (die zwei grossen Seitenbilder in S. Susanna) enthält fast jede Kirche, die alt genug ist, b irgend etwas, das man nur sieht, um es baldigst wieder zu vergessen. Denn was nicht empfunden ist, kann auch nicht nachempfunden werden und prägt sich dem Gedächtniss nur äusserlich und mit Mühe ein. Bisweilen entschädigt der mehr decorative Theil, z. B. Füll- und Tragefiguren, den Sinn einigermaassen.

In Neapel ist einer der besten Manieristen dieser Zeit *Simone Papa* d. jüng. (Fresken im Chor von S. Maria la Nuova). Auch c der stets rüstige, oft wüste Improvisator *Belisario Corenzio* (überall); der ältere *Santafede* (Deckenbild in S. Maria la Nuova, andere d Deckenbilder von ihm und der ganzen Schule besonders im Dom); e der jüngere *Santafede* (Auferstehung in der Kap. des Monte di f Pietà, gegenüber der Assunta des *Ippolito Borghese*, beides Hauptbilder); *Imparato* (Dom und S. M. la Nuova) u. a. geben zusammen g das Bild einer zwar entarteten, aber von michelangelesken Nachahmung nur wenig angesteckten Schule; es fehlt zwar im Componiren an Mässigung und im ganzen an höherm Geist, allein auch die falsche Bravour fehlt, und die Verwilderung ist keine so unwürdige wie in Rom und anderwärts. Arpino, der eigentlich mit in diese Reihe gehört, machte sich es nur zu leicht. — Der einzige Michelangelist, *Marco da Siena*, kam von aussen. Seine Bilder im Museum sind h meist äusserst widrig; die angenehmern Seiten, namentlich ein brillantes Colorit, entwickelt er in dem „ungläubigen Thomas“ (Dom, i 2. Kap. links, bez. 1573) und in der Taufe Christi (S. Domenico k Maggiore, 4. Kap. rechts).

Ehe wir den Apennin überschreiten, ist es auch in Betreff der bis jetzt Genannten und einiger ihrer Zeitgenossen eine Forderung der Billigkeit, der guten und selbst sehr vorzüglichen Leistungen zu gedenken. Sie beginnen da, wo der falsche Pompstil aufhört.

Von der florentinischen Schule, hauptsächlich von den grossen Porträtmalern[1]) *Bronzino* und *Pontormo*, ging fortwährend ein belebender Strahl nach dieser Richtung aus. Bildnisse *Vasari's* (sein Haus, jetzt Casa Montauti, in Arezzo Uffizien und Akademie l in Florenz) und der beiden *Zuccaro* (Pal. Pitti und Casa Bar- m

1) Bei diesem Anlass mag der bedeutenden Sammlung von Miniaturporträts in Oel gedacht werden, die zu Florenz theils in den Uffizien (Säle rechts von der * Tribuna), theils im Pal. Pitti (Durchgang zu den hintern Zimmern der Galerie), immer mehrere zusammen eingerahmt, sich vorfinden. Sie geben eine reiche Uebersicht dieser ganzen Kunstgattung für die Zeit von 1550—1650. Es lassen sich Deutsche und Venezianer des 16. Jahrh., Niederländer und Florentiner des 17. Jahrh. wohl ausscheiden von der dabei am meisten vertretenen Richtung des *Bronzino* u. *Scipione Gaetano*.

a tholdy zu Rom, wo die sämmtlichen Mitglieder der Familie in Lunetten al fresco gemalt sind) sind in der Auffassung fast ganz naiv und in der Ausführung wahr. Dem Federigo gelingt auch auf dem idealen Gebiet etwa ein phantastisch schöner Wurf (der todte Christus, b von fackelhaltenden Engeln beweint, in der Gal. Borghese zu Rom), natürlich nur in sehr bedingter Weise. *Santi di Tito* ist sogar als Historienmaler in dieser Zeit fast ohne Affectation, ja ein einfacher c Mensch geblieben. (Mehrere Altartafeln besonders in S. Croce zu d Florenz; der Engelreigen über dem Hauptportal im Dom etc.; der e 1. Altar in S. Marco rechts; Antheil an den Lunetten des grossen f Klosterhofes bei S. Maria Novella etc.). Wir werden an diesen Namen wieder anknüpfen müssen bei der Herstellung der florentinischen Malerschule, die nach den bösen Jahrzehnten 1550 bis 1580 beginnt. Unter den Römern ist *Pasquale Cati* von Jesi (grosses g Fresco in S. Lorenzo in Panisperna zu Rom) gewissermaassen ein naiver Michelangelist, *Siciolante da Sermoneta* (Christi Geburt, in h S. Maria della Pace zu Rom; Taufe Chlodwig's in S. Luigi, 4. Kap. rechts) tüchtiger und ebenfalls innerlich wahr und gemässigt. Dann arbeitete in Rom der aus obiger neapolitanischer Reihe stammende *Scipione Gaetano*, dem es in seiner Beschränktheit immer ein solcher Ernst ist, dass eine Anzahl ganz vortrefflich naiver, wenn auch etwas i harter Porträts zu Stande kamen (Vatican. Bibliothek; Pal. k Colonna etc.). In idealen Gegenständen (h. Familie, Gal. Bor- l ghese; Vermählung der h. Catharina, Pal. Doria; Mariä Himmelfahrt, m linkes Querschiff von S. Silvestro di Monte Cavallo) ist er nach Vorzügen und Mängeln seiner heimischen Schule verwandt und erfreut durch ein saftiges Colorit.

Sogar eine ganze Schule, die von Siena, ist vorherrschend wahr und lebendig geblieben; ein nobler Naturalismus, der seinen Anhalt an Andrea del Sarto und Sodoma sucht, beseelt die bessern Werke n eines *Francesco Vanni* (1565—1609); in S. Domenico zu Siena alles, was in der Catharinenkapelle nicht dem Sodoma angehört; in o S. M. di Carignano zu Genua, Altar rechts neben dem Chor, die letzte Communion der h. Magdalena etc.), eines *Arcangelo* und *Ventura* p *Salimbeni* (Fresken im Chor des Doms von Siena mit den Geschichten der h. Catharina und eines h. Bischofs; im Unterraum von q S. Caterina das 2. Bild rechts), eines *Rutilio Manetti* u. A. m.

Viele der genannten Maler verschiedener Schulen waren mehr oder weniger influenzirt von einem merkwürdigen, meist abseits in seiner Heimath Urbino lebenden Meister, *Federigo Baroccio* (1528 bis 1612). Seine geschichtliche Bedeutung liegt darin, dass er die Auffassungsweise Correggio's, als dessen eigene parmesanische Schule sie aufgegeben hatte, bis zum Auftreten der Bologneser fast allein mit Eifer vertrat; freilich genügte seine Begabung dazu keineswegs ganz,

und neben echtem Naturalismus und einer wahren Begeisterung für sinnliche Schönheit muss man sich mancherlei affectirte Mienen und Geberden, glasartige Farben und ein hektisches Roth an den beleuchteten Stellen der Carnation gefallen lassen. Das schönste Bild, das ich von ihm kenne, ist der Crucifixus mit Engeln, S. Sebastian, Johannes und Maria, im Dom von Genua (Kap. rechts vom Chor); — a das fleissigste und grösste die Madonna als Fürsprecherin der Kinder und Armen, in den Uffizien (Nr. 169) mit vortrefflichen genre- b artigen Partien; — das „Noli me tangere" in der Gal. Corsini zu c Rom und (kleiner) in den Uffizien (Nr. 212) hat ebenfalls noch eine d wahre Naivetät. Wohl das Hauptwerk des Künstlers, noch von einer an A. del Sarto erinnernden Farbenpracht, ist das Abendmahl im Dom e zu Urbino (Kap. l. vom Chor); dabei edel in der Composition. — Dagegen gehören die meisten Bilder in der Vatican. Galerie und die f übrigen in den Uffizien zu den affectirten. — In dem Porträt des Her- g zogs Francesco Maria II. von Urbino konnte grade Baroccio die kleinliche Hübschheit und den kriegerischen Aufputz gut wiedergeben (Uffizien Nr. 1119). Eine grosse bewegte Kreuzabnahme besitzt der h Dom von Perugia (rechts). — Die neuflorentinische Schule, von der i unten die Rede sein wird, schloss sich wesentlich an Baroccio an.

In Genua war der Manierismus schon bei den Schülern des Perin del Vaga in vollem Gange. *Giov. Batt. Castello*, *Calvi*, die jüngern *Semini*, auch der etwas bessere *Lazzaro Tavarone* geriethen ob dem beständigen Fassadenmalen (s. unter Decor.) in eine wahre Verstockung; sie bilden einen ganz besonders ungeniessbaren Ableger der römischen Schule. — Ihnen gegenüber stand der einsame *Luca Cambiaso* (1527 bis um 1585), der aus eigenen Kräften, ohne Moretto und Paolo Veronese zu kennen, ein wenigstens entfernt ähnliches Resultat erreichte: einen gemüthlich veredelten Naturalismus, der auch für den Ausdruck des höheren Seelenlebens ein würdiges Gefäss sein konnte. Sein Colorit ist meist harmonisch und klar, sein Helldunkel wirkungsreich, weil Licht und Schatten in breiten Massen vertheilt sind; erst in der spätern Zeit, da auch seine Naivetät erlahmte, wird es dumpfer. Seine Madonna ist eine echte liebenswürdige Genueserin ohne ideale Form, das Kind naiv und schön bewegt, die Heiligen voll innigen Ausdruckes; Altarbilder dieser Art sind in der Regel ein Stück Familienscene, heiter ohne Muthwillen. (Dom von Genua: k Altar des rechten Querschiffes: Madonna mit Heiligen; Kap. l. vom Chor: sechs Bilder; 3. Altar rechts: S. Gothardus mit Aposteln und Donatoren. — Pal. Adorno: Madonna im Freien sitzend mit zwei Hei- l ligen. — Uffizien: Madonna als junge Mutter sich auf das Kind m niederneigend.) — Seine ganze Kraft aber hat Cambiaso zusammengenommen in der grossen Grablegung (S. M. di Carignano, Altar l. n unter der hintern linken Nebenkuppel). Ruhig, ohne alles wilde Pathos,

ohne Ueberfüllung, entwickelt sich der Moment in edeln, energischen Gestalten von tiefinnerlichem Ausdruck; eine frische Oase in der Epoche der Bravour und der Süsslichkeit. — In bewegten Scenen kann der Meister schon wegen des mangelnden Raumgefühls nicht genügen; zudem sind Bilder der Art meist aus seiner spätern Zeit (drei im
a Chor von S. Giorgio; — Transfiguration und Auferstehung in S. Bar-
b tolommeo degli Armeni). — Seine mythologischen und andern decorativen Malereien in den Hallen genuesischer Paläste und in
c S. Matteo (die Putten an den Gewölben) stehen wenigstens um ein Beträchtliches höher als die Arbeiten der Schulgenossen; zwei mytho-
d logische Bilder in der Gal. Borghese zu Rom. Von der schön gebauten Gruppe der Caritas (Berliner Museum) eine Copie von der Hand
e des *Capuccino* im Pal. Rosso zu Genua. — Wer die edle Per-
f sönlichkeit des Mannes will kennen lernen, suche im Pal. Spinola (Str. nuova) das Doppelporträt auf, worin er, das Bildniss seines Vaters malend, vor der Staffelei abgebildet ist.

Von den übrigen Oberitalienern sind die in diese Zeit fallenden Mitglieder der Malerfamilie *Campi* von Cremona und *Calisto Piazza* von Lodi S. 871 erwähnt worden. — Unter den Mailändern selbst ist der aus Bergamo gebürtige, in Rom durch liebevollstes Studium Rafael's gebildete *Enea Salmeggia*, gen. *Talpino*, immer sorgfältig, nie manierirt, bisweilen schön und zart, meist aber zaghaft und kraft-
g los (Bilder in der Brera); — die drei älteren *Procaccini* dagegen, *Ercole* geb. 1522, *Camillo* geb. 1546, *Giulio Cesare* geb. 1548, höchst resolut, im einzelnen brillant, im ganzen wild überladen; sie bilden den Uebergang zu der mailändischen Schule des 17. Jahrh., die mit *Ercole Procaccini* dem jüngern, *Nuvolone* und den beiden *Crespi* eine eigenthümliche Vollendung erreicht.

In Ferrara geht die ältere Schule in den Manierismus über mit *Bastianino* (1535—85), einem schwachen Nachahmer des Michelangelo
h (Certosa, Querschiff rechts: die Kreuzerhöhung; — Ateneo; Madonna mit Heiligen, Verkündigung). — Von Dosso's Schülern gehört
i hierher: *Bastarolo* († 1580); Bilder im Gesù, 1. Altar rechts: Verkündigung, 1. Altar links: Crucifixus. — Ausserdem der platte *Nic.*
k *Roselli;* Altarbild der Certosa. — Der begabteste, bisweilen angenehm phantastische Manierist von Ferrara war aber *Scarsellino* (Ipp. Scarsella
l 1551—1620), von dem in S. Benedetto eine ganze Anzahl von Bildern
m und in S. Paolo die Fresken fast sämmtlicher Gewölbe herrühren; in der Halbkugel des Chores eine grosse, interressante Himmelfahrt des
n Elias in einer Landschaft. In den Uffizien: ein vornehmes Kindbett, etwa der Elisabeth, in der Art der verschiedenen Francken. Zahlreiche
o z. Th. sehr ansprechende Bilder in den Galerien von Modena,
p Parma, des Kapitols in Rom und besonders in der Gal. Borghese

In Bologna ist zunächst die sehr bedeutende Kunstübung merk-

würdig, die von Bagnacavallo und Innocenzo da Imola an quantitativ beträchtlich zunimmt. Erquickliches wird man freilich aus dieser Zeit wenig finden; doch ist den meisten der betreffenden Maler eine saubere Genauigkeit eigen, die für jede Schule ein werthvolles Erbe heissen darf, weil sie eine gewisse Achtung der Kunst vor sich selber beweist. Es mag genügen, einige der bessern Bilder zu nennen. Von *Lorenzo Sabbatini* († 1577): in der vierten Kirche bei S. Stefano (S. Pietro e Paolo gen.) links neben dem Chor: Madonna mit Heiligen. — Von *Bart. Passerotti* († 1562): in S. Giacomo Maggiore, 5. Altar rechts: thronende Madonna mit fünf Heiligen und Donator. — Von *Prospero Fontana* (1512—97): in S. Salvatore das Bild der 3. Kap. rechts; in der Pinakothek eine gute Grablegung; in S. Giac. Magg., 6. Altar rechts, die Wohlthätigkeit des h. Alexius. — Von seiner Tochter *Lavinia* ein Bild in der Sacristei von S. Lucia. — *Dionigi Calvaert* aus Antwerpen († 1619): ai Servi, 4. Altar rechts, grosses Paradies. — Von *Bart. Cesi* (1556—1629); Bilder hinten im Chor von S. Domenico, und in S. Giacomo Magg., 1. Altar links im Chorumgang. — Von den genannten, sowie von *Sammachini*, *Naldini* und andern Bilder in der Pinakothek. — Sie alle überragt der schon als Baumeister (siehe S. 156 d und 310 l) genannte *Pellegrino Tibaldi* (1527—91), den die Caracci als den wahren Repräsentanten des Ueberganges von den grossen Meistern auf ihre Epoche anerkannten. Er ist einer von den Wenigen, die dem emsigen Naturstudium treu blieben und die Formen nicht aus zweiter Hand produciren wollten; seine Fresken im untern Saal der Universität enthalten unter anderen jene vier nackten, auf bekränzten Balustraden sitzenden Füllfiguren, deren Trefflichkeit neben den mythologischen Hauptbildern wunderbar absticht; — das grosse Fresco im S. Giacomo Magg. aber (Kap. am rechten Querschiff) ist auch in der Verwirklichung eines bedeutenden symbolischen Gedankens („Viele sind berufen, wenige auserwählet“) beinahe grossartig zu nennen. Von den Fresken in der Remigiuskapelle zu S. Luigi de' Francesi in Rom (4. Kap. rechts) gehört ihm, ausser den drei kleineren schon manierirten Deckenbildern, das grosse Wandgemälde rechts mit Chlodwig's Taufe, das durch den guten Stil der Figuren, die schöne Architektur und den Goldton der Färbung sehr wohlthuend wirkt. Die Wandbilder mit Chlodwig's Heerzug und Eidschwur sind von *Sermoneta* und *Giac. del Conte.*

a b c d e f g h i k l

Für Ravenna ist bereits *Luca Longhi* erwähnt, der bisweilen noch in der Art der bolognesischen Nachahmer Rafael's an die beste Zeit erinnert, öfter aber sich ins Süsse und Schwache neigt. Refectorium der Camaldulenser in Ravenna: grosse Hochzeit von Cana. (Vgl. S. 721 n)

m

Seit den 1580er Jahren beginnt der Manierismus einem neuen, bestimmten Stil zu weichen, der schon als geschichtliche Erscheinung ein hohes Interesse hat. Der Geist der Gegenreformation, der damals den weiträumigen, prachtvollen Kirchentypus des Barockstiles hervorbrachte, verlangt zugleich von der Malerei eine möglichst aufregende, eindringliche Behandlung der heiligen Gegenstände; einen höchsten Ausdruck himmlischer Herrlichkeit und frommen Sehnens danach, verbunden mit populärer Begreiflichkeit und lockendem Formenreiz. Bei Anlass der Sculptur, die fünfzig Jahre später den Bahnen der Malerei folgte, wurden vorläufig (S. 556 fg.) die wesentlichen Mittel dieser modernen Kunst hervorgehoben: der Naturalismus in den Formen sowohl als auch in der ganzen Auffassung des Geschehenden (Wirklichkeit) und die Anwendung des Affectes um jeden Preis. Auf diesen ihren geistigen Inhalt hin werden wir im Folgenden die Malerei von den Caracci bis auf Mengs und Batoni zu prüfen haben und zwar als ein — wenn auch vielgestaltiges — Ganzes. Wo die Kunst so in die Breite geht wie hier, wäre eine Einzelcharakteristik der Maler die Sache eines umfangreichen Buches; wir müssen uns damit begnügen, die wichtigeren unter den Tausenden in einer vorläufigen Uebersicht zu nennen. Nicht eine Anleitung zur speciellen Kennerschaft, sondern die Feststellung anregender Gesichtspunkte für diese Periode überhaupt muss unser Zweck sein. In den auf die Uebersicht folgenden fragmentarischen Bemerkungen wird wenigstens jedes Hauptwerk bei irgend einem Anlass vorkommen, allerdings oft in beschränkendem Sinne, in nachtheiliger Parallele mit den Werken der goldenen Zeit. Dass dies nicht geschieht, um Missachtung zu erwecken, oder gar um von der Betrachtung der betreffenden Werke abzulenken, wird man beim Durchlesen des Ganzen inne werden. Irgend eine systematische oder gar eine sachliche Vollständigkeit ist hier nicht zu verlangen.

Die Anfänger der neuen Richtung sind theils Eklektiker, theils Naturalisten im besondern Sinne. Die Beseitigung der unwahren Formen und der conventionellen Ausdrucksweisen schien dieser doppelten Anstrengung zu bedürfen: eines Zurückgehens auf die Principien der grossen Meister der goldenen Zeit und einer völligen Hingebung an die äussere Erscheinung. Der Eklekticismus enthält einen innern Widerspruch, wenn man ihn so auffasst, als sollten die besondern Eigenthümlichkeiten eines Michelangelo, Rafael, Tizian, Correggio in Einem Werke vereinigt werden; schon das Verfolgen und Nachahmen der Eigenthümlichkeiten einzelner grosser Meister hatte ja eben die Manieren hervorgerufen, denen man entfliehen wollte. Allein im Sinne eines allseitigen Studiums aufgefasst, war er höchst nothwendig.

In der neuen Schule von Bologna ist denn auch die Aneignung der Principien der grossen Vorgänger fast von Anfang an eine har-

monische und verständige. Es giebt Bilder aus ihr, die in der Art des Paolo Veronese, des Tizian gemalt sind, und von Correggio ist sie mit sammt vielen abgeleiteten Schulen dauernd abhängig, allein dieses Verhältniss erstreckt sich nur ausnahmsweise bis in die vollständige Reminiscenz und sinkt nie bis zur seelenlosen Ausbeutung.

Die Stifter waren *Lodovico Caracci* (1555—1619) und seine Neffen *Annibale* (1560—1609) und *Agostino* (1558—1601), der letztere mehr durch seine Kupferstiche als durch Gemälde einflussreich. Annibale ist es vorzüglich, durch den der neue Stil seine Herrschaft über Italien gewann.

Unter ihren Schülern ist der gewissenhafteste *Domenichino* (eigentlich Domenico Zampieri, 1582—1641), der am höchsten begabte *Guido Reni* (1574—1642); ausserdem *Francesco Albani* (1578—1660); der freche *Giov. Lanfranco* (1581—1675); *Giac. Cavedone* (1577—1660); *Alessandro Tiarini* (1577—1658); der Landschaftsmaler *Giov. Franc. Grimaldi* u. A. — Schüler des Albani: *Giov. Batt. Mola; Pierfrancesco Mola; Carlo Cignani; Andrea Sacchi*, der nach 1650 die letzte römische Schule gründete und u. a. den *Carlo Maratta* (1625—1713) zum Schüler hatte. — Schüler des Guido Reni: *Simone Cantarini*, gen. Simone da Pesaro; *Giov. Andrea Sirani* und dessen Tochter *Elisabetta Sirani; Gessi; Canuti; Cagnacci* u. A.

Nur kurze Zeit war *Guercino* (*Giov. Francesco Barbieri*, geb. 1590 zu Cento, wo noch bedeutende Malereien von ihm sind, † 1666) in der Schule der Caracci gewesen; er verschmolz später ihre Principien mit denjenigen der Naturalisten. — Unter seinen Schülern sind mehrere des Namens *Gennari*, darunter *Benedetto* der bedeutendste (Gal. von Modena). a

Bei einem andern Schüler der Caracci, *Lionello Spada* (1576 bis 1621), hat die naturalistische Art im engern Sinne die Oberhand (Gal. b von Parma und Modena); — ähnlich bei *Bartol. Schedone* oder *Schidone* von Modena († jung 1615), der sich anfangs besonders nach Correggio gebildet hatte. (Gal. von Parma.) c

Ein mittelbarer Schüler der Caracci, vermuthlich durch Domenichino, ist *Sassoferrato* (eigentlich *Giov. Battista Salvi*, 1605—85), ein Eklektiker in ganz anderem Sinne als alle übrigen.

Mit *Cignani* und *Pasinelli* geht die bolognesische Schule in das allgemeine Niveau hinüber, das um 1700 die ganze Malerei umfasst.

Von den andern Schulen Italiens ist keine ganz unberührt geblieben von der bolognesischen Einwirkung, so sehr man sich z. B. in Florenz dagegen wehrte.

Zu den eklektischen Schulen wird zunächst gerechnet: die mailändische. Aus der Familie der *Procaccini* gehört hierher *Ercole* der jüngere; aus ihrer Schule: *Giov. Batt. Crespi*, gen. *Cerano;* dessen

a Sohn *Daniele Crespi* (von ihm wichtige Werke in der Certosa bei Pavia); *Pamfilo Nuvolone* aus Cremona u. a.

In Ferrara malte *Carlo Bonone* (1569—1632), ausschliesslich angeregt von den Caracci. Wir werden ihn kennen lernen als eine der schönstgestimmten Seelen jener Zeit.

Sodann die florentinische Schule, die zum Theil von ihrer eigenen bessern Zeit her einen höhern Zug gerettet hatte (*Santi di Tito*, S. 892c), auch mit Bewusstsein auf Vorgänger wie A. del Sarto zurückging und dann einen bedeutenden neuen Anstoss durch Baroccio erhielt. — Ihre Richtung ist eine wesentlich andere als die der übrigen gleichzeitigen Schulen; in der Composition ist sie principloser und oft überfüllt, in den Farben saftig glänzend und bunt, obwohl die Bessern bisweilen eine tüchtige Harmonie erreichen; ihre Hauptabsicht geht auf sinnliche Schönheit; dagegen bleibt ihr der Affect fast völlig fremd. Da wir deshalb ihre Werke nur ausnahmsweise wieder werden zu nennen haben, so mögen hier bei jedem Maler die wichtigsten Kirchenbilder gleich mit angeführt werden; von den übrigen, in der florent. Galerie, wird man das Werthvollste leicht finden.

Alessandro Allori (1535—1607), der Neffe Bronzino's, noch halb
b Manierist. (In S. Spirito, ganz hinten: die Ehebrecherin; in der
c Sacristei: ein Heiliger, Kranke heilend; — Chor der Annunziata,
d erste Nische links: Mariä Geburt, 1602; — S. Niccolò, rechts vom Portal: Opfer Abraham's). — Ebenso *Bernardino Poccetti* (1542 bis 1612), welcher früher als Decorator genannt worden ist. Er war nebst Santi di Tito ein Hauptunternehmer jener Lunettenfresken in den florentinischen Klosterhöfen, meist legendarischen Inhaltes. (Chiostro
e von S. Marco; — erster Hof rechts bei S. Maria degli Angeli;
f — erster Hof links bei der Annunziata, theilweise von ihm;
g — Chiostro Grande, der hinterste links, bei S. Maria Novella, theilweise von ihm; — grössere Wandfresken im Hof der Con-
h fraternità di S. Pietro Martire.) Aufgaben, an welchen auch die unten zu nennenden oft Theil nahmen und sich bildeten. Verglichen mit den Malereien der bolognesischen Chiostri (z. B. S. Francesco oder ai Servi in Bologna), die ungleich besser componirt, viel unbefangener und meisterhafter gezeichnet sind, behaupten sie doch einen gewissen Vorzug durch das Gemüthliche und Affectlose, sowie durch den grössern Reichthum der Individualisirung. (Wobei immer die drei
i schönen Lunettenbilder Domenichino's in der äussern Halle von S. Onofrio zu Rom als das Trefflichste auszunehmen sein werden.) — Ausserdem von Poccetti ausgemalt ein ganzer Saal im ehemaligen
k Pal. Capponi. — In S. Felicita, erster Altar links, die Assunta. —
l *Jac. Ligozzi:* Hauptantheil an den Lunetten im Chiostro von Ognis-
m santi; — S. Croce, Kap. Salviati, links am linken Querschiff:
n Marter des h. Laurentius; — S. M. Novella, 6. Altar rechts, Er-

weckung eines Kindes. — *Jac.* (*Chimenti*) *da Empoli* (1554—1640), in der Erzählung nirgends bedeutend, wie die Malereien im vordern Saal des Pal. Buonarroti beweisen, ist im Individualisiren der edelste a und würdigste dieser Schule. Hauptbild im rechten Querschiff von S. Domenico zu Pistoja: S. Carlo Borromeo als Wunderthäter, um- b geben von Mitgliedern des Hauses Rospigliosi; — Mehreres im Chor des Domes von Pisa; — S. Lucia dei Magnoli in Florenz, 2. Altar c links: Madonna mit Heiligen; — Annunziata, Chor, dritte Nische d rechts; u. s. w. — *Lodovico Cardi*, gen. *Cigoli* (1559—1613), der beste Colorist und Zeichner der Schule, dessen Werke denn auch grösstentheils in die florentinischen Galerien übergegangen sind. Von den Altären in S. Croce gehört ihm der sechste rechts, Christi Ein- e zug in Jerusalem, und die Trinität am Eingang ins linke Querschiff. — Von seinem Schüler *Ant. Biliverti* u. a. die grosse Vermählung der h. Catharina sammt Seitenbildern im Chor der Annunziata, 2. Nische rechts. — Andere Schüler, wie *Domenico Cresti*, gen. *Passignano*, *Gregorio Pagani* etc. sind in den Galerien besser repräsentirt. — *Francesco Currado* (1570—1661); sein Hauptwerk hinten im Chor von S. Frediano, Madonna mit vielen Engeln und knieenden Heiligen; f ausserdem in S. Giovannino: Franz Xavers Predigt in Indien. — g Von *Cristofano Allori* (1578—1621) wird man in den Kirchen vergebens etwas suchen, das seiner berühmten Judith (Pal. Pitti) an h Werthe gleich käme. — *Matteo Rosselli* (1577—1650) hat in der Annunziata die Fresken der 1. Kap. rechts und einen Theil der i Lunetten im Chiostro gemalt; — in Ss. Michele e Gaetano: 3. Kap. k rechts, und das linke Seitenbild in der 2. Kap. links; seine gefälligsten Arbeiten im Pal. Pitti etc. — Von den Schülern Matteo's bringt l *Francesco Furini* mit der raffinirt weichen Modellirung des Nackten ein neues Interesse in die Schule; — *Giovanni* (*Manozzi*) *da San Giovanni* (1599—1636) aber wird, offenbar unter bolognesischer Einwirkung, zumal seines Altersgenossen Guercino, der entschlossenste, liebenswürdigste Improvisator der ganzen Schule, der im Besitz einer reichen Palette und einer blühenden Phantasie den Mangel höherer Elemente zuweilen vergessen machen kann. Von seinen in diesen Grenzen ganz bedeutenden Fresken wird noch mehrmals die Rede sein. (Allegorien im grossen untern Saal des Pal. Pitti; Versuchung Christi m im Refectorium der Badia bei Fiesole; halbzerstörte Allegorie an der n Front eines Hauses gegenüber von Porta Romana; Geschichte des h. Andreas in S. Croce, 2. Kap. rechts vom Chor; in Ognissanti o die Malereien der Kuppel und Antheil an den Lunetten des Chiostro; im Gange des linken Hofes bei S. Maria Nuova die kleine Fresko- p figur einer Caritas; in Rom die Halbkuppel von Ss. Quattro. — q Endlich *Carlo Dolci* (1616—86) ebenfalls aus dieser Schule, der den von den Uebrigen versäumten Affect in mehreren hundert Darstellungen

voll Ekstase wieder einbringt, wovon unten. (Er und alle Vorher-
a gehenden sind sehr stark vertreten in der Gal. Corsini zu Florenz.)

Die Schule von Siena hat in dieser Zeit den *Rutilio Manetti* (1572—1639), dessen schöne Ruhe auf der Flucht, über dem Hochaltar
b von S. Pietro di Castelvecchio zu Siena, alles Uebrige aufwiegen möchte. Am ehesten dem Guercino zu vergleichen

Ein mittelbarer Schüler des Cigoli war *Pietro* (*Berettini*) *da Cortona* (1596—1669), mit dem die Verflachung des Eklekticismus, die Entweihung der Malerei überhaupt zur hurtigen und gefälligen Decoration eintritt.

Der moderne Naturalismus im engern Sinne beginnt auf die grellste Weise mit *Michelangelo Amerighi da Caravaggio* (1569 bis 1609), der einen grossen Einfluss auf Rom und Neapel ausübte. Seine Freude besteht darin, dem Beschauer zu beweisen, dass es bei all den heiligen Ereignissen der Vorzeit eigentlich ganz so ordinär zugegangen sei, wie auf den Gassen der südlichen Städte gegen Ende des 16. Jahrh.; er ehrt gar nichts als die Leidenschaft, für deren wahrhaft vulkanische Auffassung er ein grosses Talent besass. Und diese Leidenschaft, in lauter gemeinen energischen Charakteren ausgedrückt, bisweilen höchst ergreifend, bildet dann den Grundton seiner eigenen Schule sowohl (*Valentin*, *Simon Vouet*, wozu noch als Nachfolger *Carlo Saraceni* von Venedig zu rechnen ist), als auch der Schule von Neapel.

Hier ist der Valenzianer *Giuseppe Ribera*, gen. *lo Spagnoletto* (1588[?]—1652) der geistige Nachfolger Caravaggio's im vollsten Sinne des Wortes, wenn auch in seinem Colorit, wie bei seinem Meister in noch höherem Grade, noch frühere Studien nach Correggio und den Venezianern nachklingen. Neben ihm war, ausser dem genannten *Corenzio* auch *Giov. Batt. Caracciolo* thätig, der sich mehr dem Stil der Caracci anschloss. Der Schüler des letztern, *Massimo Stanzioni* (1585—1656), nahm zugleich auch von Ribera so viel an, als mit seiner eigenen Richtung verträglich war. (Sein bedeutendster Schüler war *Domen. Finoglia.*)

Mittelbare neapolitanische Nachfolger Caravaggio's: *Mattia Preti*, gen. *il Cavalier Calabrese* (1613—99), *Andrea Vaccaro* u. A. m.

Schüler Spagnoletto's: der Schlachtenmaler *Aniello Falcone* und der in allen Gattungen thätige *Salvatore Rosa* (1615—73), dessen Schüler der Landschaftsmaler *Bartol. Torregiani*, der Historienmaler *Micco Spadaro* u. A. — Ein Nachfolger Spagnoletto's ist auch der bedeutendste sicilianische Maler, *Pietro Novelli*, gen. *Morrealese.* (Dame
c und Page im Pal. Colonna zu Rom.) — Schüler des Spagnoletto, mehr aber des Pietro da Cortona, war der in seiner Art grosse Schnellmaler *Luca Giordano* (1632—1705). Von ihm an tritt die Verflachung

der neapolitanischen Malerei ein, welche dann mit *Giac. del Po*, *Solimena* († 1747), *Conca* († 1764), *Franc. di Mura*, *Conito* u. A. in blosse Decorationsmalerei ausmündet.

In Rom, wo sich alle Richtungen kreuzten, kamen 1600—1650 einige Nebengattungen besonders zu Kräften. Ausser der Landschaftsmalerei (s. unten) ist besonders die Genre- und Schlachtenmalerei bedeutend repräsentirt durch einen Schüler des Arpino und später des in diesem Fach besonders zu Rom geschätzten Niederländers *Pieter van Laar*, gen. *Bamboccio*, nämlich *Michelangelo Cerquozzi* (1602—60), dessen beste Arbeiten sich im Auslande befinden. Sein Schüler war der Jesuit *Jacques Courtois*, gen. *Bourguignon* (1621—71), ausschliesslich Schlachtenmaler. — Als Blumenmaler trat *Mario de' Fiori* († 1673), als Architekturmaler *Giov. Paolo Panini* († 1764) auf.

Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. ist Rom zugleich der Hauptsitz der von Pietro da Cortona abgeleiteten, bloss noch decorirenden Schnellmalerei, gegen die *Sacchi* und *Maratta* eine nur zu schwache Reaction bilden. Hier wirkten u. a. *Gianfranc. Romanelli* († 1662), *Ciro Ferri* († 1689), *Filippo Lauri* († 1694), auch der Florentiner *Bened. Luti* († 1724), der Pater *Pozzo* (s. u. Decor.) u. A. m.

In Genua schwankt der Stil je nach den Einwirkungen. *Giov. Batt. Paggi* (1554—1627) erinnert an die damaligen Florentiner (S. Pietro in Banchi, 1. Altar links: Anbetung der Hirten; Dom 2. Kap. links: Verkündigung); — *Domenico Fiasella*, gen. *Sarzana* († 1669), gleicht mehr dem Guercino; — *Bernardo Strozzi*, gen. *il Capuccino Genovese* (1581—1644), ist unter den Nachfolgern des Caravaggio einer der Bedeutendsten, namentlich trefflich im Porträt; — *Benedetto Castiglione* (1616—70), ein frecher Cortonist, der zuweilen van Dyck nachzuahmen suchte, besonders aber als Thiermaler Erfolge erzielte (man sieht von ihm in Genua Ausgezeichnetes, z. B. beim Marchese Giorgio Doria die lebensgrosse Figur eines Schäfers und einer Schäferin, wo diese mit schelmischem Ausdruck fragt, ob die Liebeserklärung ihr gelte); — *Valerio Castello*, ebenfalls ein Cortonist, doch in der Farbe wärmer; — *Deferrari* scheint nach van Dyck studirt zu haben. — Der jung verstorbene *Pellegro Piola* (1607—30) hat zuweilen einen eigenthümlichen schönen Naturalismus entwickelt. (Bilder im Pal. Rosso; Puttenfries im Pal. Adorno.)

a b c

(Die Niederländer, Deutschen, Spanier und Franzosen, von denen Italien viele und zum Theil bedeutende Werke besitzt, werden im Folgenden, wo nöthig, an der betreffenden Stelle mit genannt werden).

Innerhalb der Malerei zweier Jahrhunderte (1580 bis um 1780) giebt es natürlich sehr grosse Unterschiede der Richtung, um der so unendlich verschiedenen Begabung der Einzelnen nicht zu gedenken. Ehe von dem Gemeinsamen die Rede sein darf, das die ganze grosse Periode charakterisirt, muss zunächst auf die Unterschiede in Zeichnung, Formenauffassung und Colorit hingedeutet werden.

Die bolognesische Schule begann als Reaktion der Gründlichkeit gegenüber dem Manierismus, als Selbsterwerb gegenüber dem einseitigen Entlehnen. Ihre Zeichnungsstudien waren sehr bedeutend; bei *Annibale Caracci* findet man ausserdem ein vielseitiges Interesse für alles Charakteristische, wie er denn eine Anzahl von Genrefiguren a in Lebensgrösse gemalt hat. (Pal. Colonna in Rom: der Linsenesser; b Uffizien: der Mann mit dem Affen; eine grosse Reihe von Genrefiguren in Kupferstichen etc.) Gleichwohl begnügt sich die Schule bald mit einer gewissen Allgemeinheit der Körperbildung und der Gewandungen, und zwar ist der Durchschnitt, der sich dabei ergiebt, weder ein ganz schöner noch ein hoher; er ist abstrahirt von Correggio, nur ohne das unerreichbare Lebensgefühl, auch von dem üppig schweren Paolo Veronese, nur ohne dessen alles versöhnende Farbe. Den umständlichsten Beleg gewähren die Fresken der Galerie im c Pal. Farnese zu Rom, von *Annibale* und seinen Schülern. Bei wie vielen dieser Junonen, Aphroditen, Dianen etc. würde man wünschen, dass sie lebendig würden? Selbst die höchst vortrefflichen sitzenden Actfiguren sind doch von keiner hohen Bildung. So fruchtbar die Schule an frischen Bewegungsmotiven ist, so fehlt ihr doch im einzelnen das Schönlebendige. — *Albani's* mythologische Fresken in d einem Saal des Pal. Verospi (jetzt Torlonia, neben Pal. Chigi) in Rom, der bedeutendste Nachklang der farnesischen Galerie, haben im Detail viel Anmuthiges, aber dasselbe Allgemeine.

Wie verschieden ist *Guido Reni* nicht nur je nach der Lebenszeit, sondern bisweilen in einem und demselben Werke! Von allen modernen Malern nähert er sich bisweilen am meisten der hohen und e freien Schönheit, und seine Aurora (Casino des Pal. Rospigliosi) ist wohl alles in allem gerechnet das vollkommenste italienische Gemälde dieser beiden letzten Jahrhunderte; allein die Horen sind in der Bildung von höchst ungleichem Werthe und mitsammt dem Apoll jener einzigen wunderbaren Gestalt der Morgengöttin nicht zu verf gleichen. Der berühmte h. Michael in der Concezione zu Rom (1. Kap. rechts) bleibt in Charakter und Stellung unendlich tief unter Rafael's Bilde (Louvre). In den weiblichen Köpfen hat sich Guido sehr oft nach Antiken, namentlich nach den Niobiden gerichtet, in den weiblichen Körpern aber nicht selten einer buhlerischen Ueppigg keit gehuldigt. (Man sehe die Hände seiner Cleopatra im Pal. Pitti, oder die weiblichen Charaktere in dem Bilde des Elieser, ebenda). —

Auch *Domenichino*, mit seinem grossen Schönheitssinn, hat sich jener bolognesischen Formenallgemeinheit nicht entziehen können. Er ist am ehesten frei davon in den beiden herrlichen Wandfresken der Cäcilienkapelle (die 2. rechts) in S. Luigi de' Francesi zu Rom, a auch in mehreren der Frescohistorien zu Grottaferrata (Kap. des b h. Nilius). In seinen Engeln bleibt er sehr sichtbar von Correggio abhängig, wie man z. B. aus dem grossen Bilde der Brera (Madonna c mit Heiligen) sieht. — Bei *Guercino* muss man einige köstliche Gestalten der edelsten Bildung (die ihm zu Gebote stand) ausscheiden von den Schöpfungen des energischen Naturalisten; so das Bild der Hagar (Brera, Nr. 331), die Vermählung der h. Catharina (Gal. zu d Modena), die Cleopatra (Pal. Rosso zu Genua), sowie die h. e Nonne mit dem Chorknaben und die Rückkehr des verlorenen Sohnes f (Gal. von Turin). — *Sassoferrato*, stets gewissenhaft, erscheint auch in diesen Beziehungen von Rafael inspirirt, doch nicht abhängig.

Bei *Caravaggio* und den Neapolitanern steht Zeichnung und Modellirung durchgängig um eine beträchtliche Stufe tiefer, da sie sich auf ganz andere Wirkungsmittel glauben verlassen zu dürfen. So gemein überdies ihre Formen sind, so wenig kann man doch im einzelnen Fall darauf bauen, dass sie wirklich aus dem Leben gegriffen seien; in ihrer Gemeinheit sind sie nur zu oft auch allgemein. Der gewissenhaften Bilder sind in dieser Schule überhaupt wenige. Von *Luca Giordano* abwärts fällt die Zeichnung der neapolitanischen Schule dem liederlichsten Extemporiren anheim. Luca selbst hält sich noch durch angeborene Anmuth in einer gewissen Höhe. Der beste ist stets der Spanier *Ribera*.

Bei *Pietro da Cortona* ist es nicht schwer, eine durchgehende Gleichgültigkeit gegen die wahre Formendarstellung zu erkennen, sowie der Ausdruck seiner Köpfe zum Erschrecken leer wird. Man ahnt auf einmal, dass der sittliche Halt, den die Caracci (zu ihrer ewigen Ehre) der Kunst zurückgegeben, von neuem tief erschüttert ist. Wenn ein Künstler von dieser Begabung das Beste so offenkundig preisgab, so war nur ein noch weiteres Sinken zu erwarten. Der letzte grosse Zeichner, *Carlo Maratta*, war durch seine Nachahmung des Guido Reni zu befangen, durch seinen Mangel an individueller Wärme zu machtlos, um auch nur sich selber auf die Länge dem Verderben zu entziehen. (Einzelne Apostelfiguren in den obern Zimmern des Pal. Barberini zu Rom; Assunta mit den vier g Kirchenlehrern, in S. M. del Popolo, 2. Kap. r.) Unmittelbar auf h ihn folgen noch ein paar Maler, die in der Formengebung nahezu so gewissenhaft sind als er; man lernt sie z. B. in Gall. Nazionale zu i Rom kennen, die *Muratori*, *Ghezzi*, *Zoboli*, *Luti*, auch den angenehmsten der Cortonisten: *Donato Creti*. Ganze Kirchen, wie S. Gregorio, Ss. Apostoli, sind wieder mit leidlich gewissenhaften k

Altarbildern eines *Luti*, *Constanzi*, *Gauli* u. A. gefüllt (von Gauli das
a Deckenfresco im Gesù, von Costanzi das in S. Gregorio); — ja die höchste Blüthe der römischen Mosaiktechnik, die gewissermaassen nur neben einer gründlichen Oelmalerei denkbar scheint, fällt gerade in die ersten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts (Altarbilder in
b S. Peter, mosaicirt unter der Leitung der *Cristofani*). Allein diese späte, mehr locale als allgemeine Besserung ist das rein äusserliche Resultat akademischen Fleisses: ein neuer geistiger Gehalt, eine tiefere Anschauung der darzustellenden Gegenstände war damit nicht mehr verbunden. Den Gipfelpunkt dieser Art von Besserung bezeichnet dann *Pompeo Batoni* (1708—87; Hauptbild: Sturz Simon's des
c Magiers, in S. M. degli Angeli, Hauptschiff links), bei dem auch das individuelle Gefühl sich wieder etwas erwärmt; sein deutscher Zeitgenosse *Anton Raphael Mengs* (1728—79) aber ist doch vielleicht der einzige, bei dem wieder die Anfänge einer tiefern idealen Anschauung wahrzunehmen sind, von der aus auch die Einzelformen wieder ein höheres und edleres Leben gewinnen. Sein Deckenfresco
d in S. Eusebio zu Rom ist nach so vielen Ekstasen eines verwilderten Affectes wieder die erste ganz feierliche und würdige; seine Gewölbe-
e malereien in der Stanza de' Papiri der Vaticanischen Bibliothek geben wieder eine Vorahnung des wahrhaft monumentalen Stiles;
f in dem Parnass an der Decke des Hauptsaales der Villa Albani wagte er mehr als er durfte, und doch wird man auch hier wenigstens die historische Thatsache nicht bestreiten, dass er zuerst nicht bloss die naturalistische Auffassung im grossen, sondern auch die conventionelle Formenbildung im einzelnen durch Besseres und Edleres verdrängt hat. Allerdings vermochte er dies nur durch einen neuen Eklekticismus, und man bemerkt wohl die Anstrengung, mit der er die rafaelische Einfachheit und Correggio's Süssigkeit zu ver-
g einigen suchte. Seine wenigen Porträts (Uffizien: sein eigenes;
h Brera Nr. 432: das des Sängers Annibali; in der Pinakothek von Bologna: das Clemens' XIII.) sind anspruchsloser als alle gleichzeitigen italienischen Porträts.

Nic. Poussin hat keinen sichtbaren Einfluss auf die italienische Historienmalerei geübt.

Im Colorit waren die Venezianer und Correggio die Vorbilder der ganzen Periode; später wirken auch Rubens, van Dyck und Velasquez, die geistigen Haupterben Tizian's und Paolo's, hier und da ein.

Die *Caracci* haben kein Oelgemälde hinterlassen, das den rechten festlichen Glanz und die klare Tiefe eines guten Venezianers hätte. Die Schatten sind in der Regel dumpf, die Carnation oft schmutzig,
i bräunlich. Ich halte die Fresken im Pal. Farnese bei weitem für

die grösste Farbenleistung des Annibale. Mit einer ganz meisterhaften Freiheit hat er unter dem Einfluss von Michelangelo's Gewölbemalereien der Sistina seine Darstellung einzutheilen gewusst in Historien und decorirende Bestandtheile; letztere theils steinfarbene Atlanten, theils jene trefflichen sitzenden Actfiguren, theils Putten, Masken, Fruchtschnüre, bronzefarbene Medaillons etc. Nur bei einer solchen Abstufung nach Gegenständen war die grosse harmonische Farbenwirkung zu erzielen, die das Ganze trotz einzelner roherer Partien hervorbringt. Alle bessern Maler des 17. Jahrh. haben hier für ähnliche Aufgaben gelernt; die geringern copirten wenigstens. In Bologna hatten die Caracci z. B. in den Fresken des Pal. Magnani (Fries des grossen Saales) einfachere, aber in ihrer Art nicht minder treffliche decorirende Figuren angebracht (sitzende steinfarbene Atlanten, geneckt von naturfarbenen Putten, begleitet von je zwei bronzefarbenen Nebenfiguren halber Grösse); Arbeiten, die in Stil und Colorit viel trefflicher sind als die Historien, denen sie zur Einfassung dienen. Noch die spätesten Nachfolger brachten bisweilen in dieser Gattung Ausgezeichnetes hervor, wie z. B. *Cignani's* berühmte acht Putten, je zwei mit einem Medaillon, über den Thüren im Hauptschiff von S. Michele in Bosco. Selbst den blossen Decoratoren (*Colonna*, in S. Bartolommeo a Porta Ravegnana und in S. Domenico, Cap. del Rosario, links; — *Franceschini* in Corpus Domini; — *Canuti*, in S. Michele in Bosco, Zimmer des Legaten etc.) geben solche Vorbilder bisweilen eine Haltung, die andern Schulen weniger eigen ist. — Leider sind die vielleicht bestcolorirten Fresken des *Lodovico* und seiner Schule, in der achtseitigen Halle, die einen kleinen Hof des Klosters S. Michele in Bosco umgiebt, auf klägliche Weise zu Grunde gegangen; man kann die Ueberreste ohne Schmerz nicht ansehen.

a b c d e f

Domenichino ist in der Farbe sehr ungleich; von seinen Fresken möchten in dieser Beziehung wohl die in S. Andrea della Valle zu Rom, auch sonst Hauptwerke, den Vorzug haben (die Pendentifs mit den Evangelisten; das Chorgewölbe mit den Geschichten des Andreas und allegorischen Figuren; — ihr Verdienst wird am besten klar durch den Vergleich mit den untern Malereien der Chorwände, vom *Calabrese*).

g

Der grösste Colorist der Schule war, wenn er wollte, *Guido Reni*. Seine Einzelfigur des h. Andrea Corsini (Pinak. von Bologna) möchte in der Delicatesse der Töne damals unübertroffen sein; vielleicht erreicht noch hier und da ein Bild seiner silbertönigen Maniera seconda eine ähnliche Vollendung, etwa z. B. eine seiner Actfiguren des h. Sebastian (wovon die schönste ebenda, andere a. m. O.); seine beste Actfigur im Goldton ist (ebenda) der siegreiche Simson, ein Bild von venezianischer Freudigkeit. (Zu vergleichen mit dem von h. Frauen

h

gepflegten h. Sebastian seines Schülers *Simone da Pesaro*, im Pal.
a Colonna zu Rom.) Von seinen Fresken wird die Aurora um der Haltung willen auf das Höchste bewundert; die grösste Farbenwirkung übt aber wohl die Glorie des h. Dominicus (in der Halbkuppel der
b Kap. des Heiligen zu S. Domenico in Bologna).

Guercino ist in seinen Farben bisweilen venezianisch klar bis in alle Tiefen, oft aber endet er auch mit einem dumpfen Braun. Das
c grosse Bild der h. Petronilla (Gal. des Capitols, s. u. bei den
d Sante Conversazioni), vorzüglich aber der Tod der Dido (Pal. Spada in Rom) zeigen seine Palette von der kräftigsten Seite; die oben (S. 903 d—f) genannten Gemälde sind auch in der Farbe edler ge-
e mässigt. Von den Fresken sind die im Casino der Villa Ludovisi (Aurora im Erdgeschoss, Fama im Obergeschoss) vorzüglich energisch in der Farbe, ebenso die Propheten und Sibyllen in der
f Kuppel des Domes von Piacenza, nebst den Allegorien in den Pendentifs.

Unter den Naturalisten ist der frühste, *Caravaggio*, von dem auch Guercino mittelbar lernte, immer einer der besten Coloristen. Freilich schliesst das scharfe Kellerlicht, in das er und viele Nachfolger ihre Scenen zu versetzen lieben, jenen unendlichen Reichthum von schönen Localtönen aus, die nur bei der Mitwirkung der Tageshelle denkbar sind; ausserdem ist es bezeichnend, dass trotz aller Vorliebe für das geschlossene Licht die Naturalisten so wenig auf die Poesie des Helldunkels eingingen. Nur in Caravaggio's eigenen Jugendwerken, die, hell in der Harmonie und vorherrschend goldgelb, das Studium der Venezianer (des Giorgione) verrathen, ist dies meist der Fall; so in dem berühmten Bilde: die Spieler, ehemals im Pal. Sciarra; —
g in dem Lautenspieler in der Gal. zu Turin und selbst noch in der
h spätern Bekehrung Pauli im Pal. Balbi-Senarega zu Genua; letztere ein merkwürdiges Beispiel seiner geflissentlichen Wahl eines erhabenen und idealen Gegenstandes, den er dann so recht con amore ins Triviale und Gemeine herunterzieht. Dabei ist aber das Bild in malerischer Beziehung ein Meisterwerk. Das Helldunkel ist echt künstlerisch gefühlt und von verführerischem Reiz, die Schatten vollkommen durchsichtig, die Zeichnung scharf, die Ausführung höchst gewissenhaft und bestechend schön. — Caravaggio's Geschichten
i des h. Matthäus in S. Luigi de' Francesi zu Rom (letzte Kap. l.) sind freilich so aufgestellt, dass sich kaum über die Farbenwirkung urtheilen lässt, mögen auch überdies stark nachgedunkelt sein; doch ist so viel (auch aus seinen andern Werken) sicher, dass er mit Absicht auf den Eindruck des Grellen und Unheimlichen ausging und dass die Reflexlosigkeit hierzu ein wesentliches Mittel ist. Bei Rembrandt

dagegen herrscht, trotz allem Abenteuerlichen in Figuren und Trachten, jener tröstliche, heimliche Klang, weil das Sonnenlicht theils unmittelbar, theils mit dem Goldduft der Reflexe die ganze Räumlichkeit erhellt und wohnbar macht.

Von Caravaggio's Schülern sind die Nichtneapolitaner *Carlo Saraceni* und *M. Valentin* die farbigsten, auch sonst ziemlich gewissenhaft. (Von Saraceni: Geschichten des h. Benno in der Anima zu Rom, 1. Kap. r., und 1. Kap. l., Tod der Maria in S. Maria della Scala links; — von Valentin: Joseph als Traumdeuter, Gal. Borghese.) a b c

Spagnoletto wird oft hart und grell, trotz seiner venezianischen Erinnerungen. So schon in seinem abscheulichen Bacchus von 1626 (Museum von Neapel); sein h. Sebastian (ebenda) ist merkwürdig als spätestes mit Liebe gemaltes Bild, von 1651. Am meisten venezianisch erscheint mir die im übrigen geringe Figur des h. Hieronymus (Uffizien, Tribuna). Seine Hauptwerke ausserhalb Italiens. — *Stanzioni* ist milder und weicher; von den Uebrigen hat *Salvator Rosa*, wenn er will, das wärmste Licht und das klarste Helldunkel (von der Verschwörung des Catilina, Pal. Pitti, findet sich ein zweites Exemplar im Pal. Martelli zu Florenz; — kräftig in der Farbe ist auch sein grosses Bild im Pal. Chigi zu Rom, worin er sich von Satyrn verfolgt darstellt), oft aber etwas Fahles und Dumpfes. Bei *Calabrese* und mehrern andern muss man sich mit einer höchst äusserlichen Farbenbravour begnügen. d e f g h

Pietro da Cortona ist ein so bedeutender Colorist, wie man es ohne allen Ernst der sachlichen Auffassung sein kann. Seine Farbe ist — man gestatte uns das fade Wort — in hohem Grade freundlich; in den grossen, mehr decorativ als ernstlich gemeinten Gewölbemalereien hat er zuerst sich genau nach dem Eindruck gerichtet, den das von Gedanken verlassene, müssig irrende Auge am meisten wünscht. Vorherrschend ein heller Ton, eine sonnige Luft, bequeme Bewegung der Figuren im lichten Raum, ein oberflächlich angenehmes Helldunkel, zumal in der Carnation. Deckengemälde in S. M. in Vallicella in Rom (in der Sacristei die Engel mit Marterwerkzeugen); Gewölbe des colossalen Hauptsaales im Pal. Barberini; eine Anzahl von Plafonds im Pal. Pitti; Wandfresken in einem der Säle daselbst, wo seine halbe Gründlichkeit widriger erscheint als seine sonstige ganze Flüchtigkeit. Unter den Staffeleibildern giebt etwa die Geburt der Maria (Pal. Corsini in Florenz) den günstigsten Begriff von seinem Colorit. i k l m

Von ihm und von Paolo Veronese geht dann das Colorit des *Luca Giordano* aus, der sich darin vermöge seines unzerstörbaren Temperamentes doch bisweilen zu einer wahren Freudigkeit erhebt. Im Tesoro zu S. Martino in Neapel hat er die Geschichten der Judith n

und der ehernen Schlange binnen 48 Stunden an das Gewölbe gemalt;
a sein h. Franz Xaver, der die Wilden tauft (Museum zu Neapel), ist in drei Tagen vollendet, — beides so, dass an dieser Palette noch immer einiges zu beneiden bleibt. Auch seine übrigen Bilder (wovon im Museum eine Auswahl), ohne einen wirklich sichern Contour, ohne irgend welche Wahl in Formen oder Motiven, üben doch durch eine gewisse liederliche Anspruchslosigkeit (neben den Prätensionen eines Salvator und Consorten), durch den angenehmen Schein des Lebens noch einigen Reiz aus. — Seine Nachfolger in Neapel sind im besten Falle brillante Decoratoren mit blühendem Colorit: *Solimena:* Fresken
b der Sacristeien von S. Paolo und S. Domenico Maggiore; grosse
c Geschichte des Heliodor innen über dem Portal des Gesù nuovo; — *Luigi Garzi:* Fresken an Decke und Frontwand von S. Caterina a
d Formello; — *Conca:* grosses Mittelbild der Decke von S. Chiara, David vor der Bundeslade tanzend; — *Franc. de Mura:* grosses
e Deckengemälde in S. Severino; — *Bonito:* kleineres Deckenbild in
f S. Chiara, u. s. w. — Beim Verkommen der Localschulen in ganz Italien reisten vorzüglich diese Neapolitaner als Virtuosen der Schnellmalerei herum und drangen auch in Toscana ein, wo schon vorher Salvator Rosa einen grossen Theil seines Lebens zugebracht hatte.
g So hat z. B. *Conca* im Hospital della Scala zu Siena die Chornische mit der Geschichte des Teiches von Bethesda ganz stattlich ausgemalt;
h der *Calabrese* bedeckte Chor und Kuppel des Carmine zu Modena mit seinen Improvisationen etc.

Von den Römern hat *Sacchi* ein kräftigeres und gründlicheres Colorit als Cortona (die Messe des h. Gregor, und der h. Romuald mit
i seinen Mönchen, Vatican. Galerie; Tod der h. Anna, in S. Carlo ai Catinari, Altar links). *Maratta* mit aller Sorgfalt ist hierin auf-
k fallend matt; einzelne Köpfe, wie etwa „la Pittura" in der Gall. Nazionale zu Rom, gerathen ihm am ehesten ganz lebendig und
l schön; seine Madonna mit dem schlafenden Kinde, im Pal. Doria, ist auch in der Farbe der reproducirte Guido.

Von den Florentinern ist der S. 899 l genannte *Furini* unermüdlich bemüht, das Fleisch seiner weiblichen Acte immer mürber
m und weicher darzustellen (Pal. Pitti: Schöpfung der Eva; Pal.
n Capponi: David und Abigail; Pal. Corsini: Actfiguren und Mythologisches).

Die spätern Venezianer sind in der Decorationsmalerei zum Theil äusserst geschickte Nachfolger Paolo's; *Tiepolo* befleissigt sich dabei meist eines hellen Silbertons.

Weitaus die grössten Meisterwerke des Colorits, die Italien aus dieser ganzen Periode aufzuweisen hat, sind eine Anzahl Bilder der

vlämischen und holländischen Schule, insbesondere von Rubens und A. van Dyck. Beide Meister verdienen unsere Aufmerksamkeit hier in höherem Grade als ihre Landsleute, nicht nur, weil sie beide jahrelang in Italien lebten, sondern weil sie hier, jeder in seiner Weise, studirt und sich erst allmählich zu ihrer vollen Eigenthümlichkeit durchgebildet haben.

Peter Paul Rubens (1577—1640) können wir in Italien an einer Reihe von Werken, die während seines Aufenthaltes in Italien (1600 bis 1608) entstanden, aber auch an verschiedenen später von den Niederlanden aus, meist für seine alten Gönner, gemalten Bildern verfolgen. Wohl das früheste Werk befindet sich jetzt in der Bibliothek zu Mantua, leider misshandelt und in zwei Stücke geschnitten: im oberen Theile eine Darstellung der Dreieinigkeit, unten die Bildnisse von Vicenzo I. Gonzaga und seinem Vater Guglielmo nebst ihren Gemahlinnen, an Betschemeln knieend. (Die einzige in Italien erhaltene Composition von den drei Bildern, die Rubens 1604 für die Jesuitenkirche in Mantua schuf.) Neben den Resten der vlämischen Manier seiner Lehrer macht sich hier der mächtige Eindruck geltend, den Venedig, namentlich Tintoretto, auf den Künstler ausgeübt hatte. Das Bild besitzt schon einen ausserordentlichen Schwung und Kraft in Erfindung und Composition; in der Färbung ist es noch etwas kalt. a

In der Brera ein grosses Abendmahl, das um 1615—20 entstanden ist, etwas plump in den Gestalten und unerfreulich durch die eigenthümliche Kerzenbeleuchtung, aber von sehr energischer Wirkung und kräftig malerischer Behandlung. — In der Gal. zu Turin ist allein echt die Skizze der Apotheose Heinrich's IV. (um 1622). — Reich an Gemälden des Künstlers ist Genua. In der „Beschneidung“ auf dem Hochaltare von S. Ambrogio ist mit dem Studium nach den Typen der Caracci in den colossalen Gestalten zugleich ein sehr starker Einfluss von Correggio erkennbar, dessen „Nacht“ Rubens offenbar bei der Composition seines Bildes vorschwebte (um 1607). Neben diesem frühen, noch vielfach unselbständigen Werke hängt ein Meisterstück seiner Blüthezeit, die Wunder des h. Ignaz darstellend (um 1620). — Im Pal. Bianco zunächst ein köstliches Hauptwerk: ein Landsknecht mit seiner Schönen, von Bacchus, Amor und den Furien begleitet, das bald nach 1630 entstanden sein muss, da die junge Helene Fourment darin abgebildet ist. In derselben Sammlung ist unter dem Namen van Dyck ein Ecce-Homo von des Meisters Hand (um 1615). — Der Pal. Durazzo-Pallavicini besitzt in einem Silen, den ein Bacchant und eine Bacchantin führen, ein farbenprächtiges Werk, das bald nach seiner Rückkehr aus Italien (1608) entstanden sein wird. Von zwei männlichen Bildnissen derselben Sammlung wird das weniger bedeutende irrthümlich dem van Dyck zugeschrieben; beide könnten b c d e f g

von Rubens während seines Aufenthaltes in Genua (1607) gemalt sein. Ein Meisterwerk von ungewöhnlich fleissiger Durchführung ist das grosse Bildniss Philipp's IV. ebenda (um 1630). — Die beiden a grossen mythologischen Bilder im Pal. Adorno, Hercules und Deianira, aus der letzten Zeit des Künstlers, haben leider einen Theil ihres Reizes durch Restauration eingebüsst. — Die Bilder des Meisters b in den Uffizien und namentlich im Pal. Pitti zu Florenz sind weltbekannt und bestehen hier den Vergleich mit den Meisterwerken der italienischen Blüthezeit. Ein frühes Werk ist der „h. Franciscus c im Gebet" im Pal. Pitti (Nr. 93). Ebenda die köstliche eigenhändige „h. Familie mit der Wiege" (Nr. 235). (Eine zweite h. Familie, Nr. 251, wird Rubens mit Unrecht zugeschrieben.) Das berühmte Porträtstück, „die vier Philosophen" genannt (Nr. 85), ist theilweise nach der Erinnerung gemalt, daher nicht in allen Köpfen gleich gut. (Um 1612—14.) Von den beiden herrlichen Landschaften (Nr. 9 u. 14) aus der letzten Zeit des Künstlers wird weiter unten die Rede sein. Später noch (1638 an den Grossherzog abgeliefert) entstand das Meisterwerk der Allegorie des Krieges, wo Farben, Formen und Moment unmittelbar als eins empfunden sind. (Das Porträt des Herzogs von Buckingham [Nr. 324] ist eine schwache Copie.) — Die d Uffizien besitzen zunächst die beiden bekannten Selbstbildnisse des Künstlers, von denen das ohne Hut etwa 1615, das besser erhaltene und schönere mit dem breiten Hute gegen 1625 entstanden ist. Von zwei weiblichen Bildnissen, die ihm zugeschrieben werden, stellt das eine (Nr. 197) Rubens' erste Gattin, Isabella Brant, vor (um 1625), während das andere (Nr. 180) vielmehr von *Corn. de Vos* herrührt. Rubens' Talent zeigt sich am günstigsten in den beiden unfertigen Darstellungen aus der Geschichte Heinrich's IV., Ueberreste einer als Gegenstück der Luxembourg-Galerie geplanten, aber nicht ausgeführten Folge von Darstellungen aus dem Leben dieses Fürsten. Als gute Skizze sind die Grazien (Nr. 842) und als durchgeführtes früheres Bild der Abschied der Venus von Adonis (Nr. 812) bemerkenswerth.

e In Rom sind noch die drei Altarbilder in S. M. in Vallicella (1608) an Ort und Stelle; der Einfluss, den die Antike in Rom auf den Künstler ausübte, bekundet sich hier in wenig glücklicher Weise in den colossalen Gestalten der Heiligen. — Die Halbfiguren Christi f und der zwölf Apostel im Casino Rospigliosi sind dagegen von so mannigfacher Charakteristik, von so meisterlich malerischer Behandlung, dass sie alle gleichzeitigen Leistungen der Italiener überragen, wenn auch hier und da noch der Einfluss des einen oder anderen durchblickt. Sie wurden in Rubens' Werkstatt um 1617 nach den von ihm 1603 für den Grafen Lerma gemalten Bildern (jetzt in Madrid) wiederholt und von Rubens retouchirt.

Von heller, leuchtender Färbung, aber sehr manierirt in der Bewegung und in den Formen, wohl in Rom entstanden, ist der h. Sebastian in der Gall. Nazionale, mit deutlichen Reminiscenzen an Correggio. [a] Gleichfalls früh ist die Vision des h. Franciscus in der Gal. des Capitols, wo die „Findung des Romulus und Remus“ (um 1616) schon [b] den vollen „idyllisch naiven“ Reiz des Künstlers ausübt. Das Bildniss eines Geistlichen im Pal. Doria, unter schmutzigem Firniss, ist [c] wenig erfreulich. Was sonst an Gemälden in anderen Sammlungen Roms: im Pal. Doria, Pal. Borghese, Pal. Colonna (Himmelfahrt Mariä), den Namen Rubens trägt, führt ihn fast immer mit Unrecht.

Anthony van Dyck (1599—1640) ist in Italien noch reicher vertreten als Rubens; ans Unglaubliche grenzt namentlich die Zahl der von ihm zumeist in Genua gemalten und noch (nachdem zahlreiche Perlen ins Ausland gewandert sind) erhaltenen Bildnisse. Eine Anzahl Bilder idealen Inhalts entstanden fast alle in Italien (1623—1626). So die Grablegung in der Gal. Borghese zu Rom. Im Pal. Pitti die [d] aufwärts blickende Madonna, von grosser Schönheit. Zwei echte h. Familien, eine grössere und eine kleinere, besitzt Pal. Balbi-Senarega zu Genua. [e] — Wohl das Schönste dieser Art ist die h. Familie von fünf Halbfiguren in der Gal. zu Turin, offenbar von Tizian ein- [f] gegeben, von strahlender Färbung. Dagegen ist der Christus mit den beiden Pharisäern (Pal. Rosso in Genua) eine blosse neue Redaction [g] des tizianischen Cristo della moneta, der Christuskopf leer, die Köpfe der Alten jedoch ausgezeichnet. — Auch die Brera besitzt ein vor- [h] zügliches Bild in der lebensgrossen Madonna mit dem h. Antonius —, die Accademia S. Luca zu Rom eine leider verdorbene h. Familie [i] mit zwei musicierenden Engeln; — in der Gal. zu Vicenza die [k] „Lebensalter“, noch Rubens sehr nahe stehend. — Eines der schönsten Bilder ist das grosse Altarbild im Oratorio del Rosario zu [l] Palermo: die Madonna del Rosario, 1623 dort gemalt. — (Das Martyrium des h. Laurentius in S. M. dell' Orto zu Venedig, im [m] engen Anschluss an Tintoretto, ist nicht von Anton, sondern von *Daniel van Dyck*.)

In Bezug auf van Dyck's Porträts steht Turin nach Genua oben- [n] an. Der Prinz Thomas von Savoyen auf einem Schimmel ist eins seiner grossartigsten Bildnisse; die drei Kinder Karl's I. wie eine Clara Eugenia in Klostertracht gehören zum Allerbesten, was van Dyck in seiner späteren Zeit (beide um 1635) geschaffen hat. — In Genua besitzen auch nach Ausscheidungen des Unechten und der Nachahmungen[1]) die Paläste des alten Adels der Republik überraschend viel Werke seiner Hand, leider viele davon rettungslos

---

1) Den Namen van Dyck tragen Bilder von *Giov. Bern. Carbone, Bened. Castiglione, Michele Fiammingo, Cornelis de Wael, Giov. Andr. Ferrari* u. A.

verdorben; so auch zum grossen Theil die kostbaren Porträts des a Pal. Rosso, deren vorzüglichste sind: ein jungen Mann in spanischer Tracht an einer gewundenen Säule; Geronima Sale-Brignole, mit einem Töchterlein; das Reiterbild des Antonio Giulio Brignole, mit dem Hut in der Rechten grüssend; seine Gemahlin, mit einer Rose in der rechten Hand. (Die beiden Frauenbildnisse sind leider b besonders misshandelt). — Im Pal. Durazzo Pallavicini vier echte Bildnisse in einem Saale vereinigt, darunter das schönste, das Genua überhaupt besitzt: die sitzende Dame in weisser Seide, mit zwei Kindern in Blau und Gold; das vortreffliche Bild der drei rasch vorwärts kommenden Kinder mit einem Hündchen; endlich ein weiss gekleideter Junge an einem Stuhl mit Papagei, Aeffchen und Früchten (die Nebendinge augenscheinlich von *Fr. Snyders*). — Im c Pal. Balbi ist hervorzuheben eine junge Frau von sonderbar schnippischem Aussehen mit rothem Haar, darin eine weisse Feder d steckt. — Die Familie Cattaneo besitzt in einem ihrer Paläste e (Piazza Cattaneo) nicht weniger als acht echte Bildnisse, nur sämmtlich verbreitert; in einem anderen (bei der Annunziata) sogar elf f Porträts. — In der Brera das Kniestück einer blonden jungen Eng- g länderin, gutes Bild der späteren Zeit. — Im Pal. Pitti: Cardinal Bentivoglio, ganze Figur, sitzend, höchst vornehm elegant und be- h sonders farbenprächtig (um 1624). — Uffizien: eine vornehme Dame, aus der spätern, blassern Palette; das Reiterbild Karl's V., dem man ansieht, dass der Künstler nicht die Natur vor Augen gehabt hat; — das Brustbild des Joh. v. Montfort und das Doppelbild der Brüder Lennox aus späterer Zeit. (Anderes hier wie im Pal. Pitti und im Pal. Colonna zu Rom nicht echt.) — Echt, wenn auch etwas zahm: Maria von i Medicis mit zwei Rosen in der Gal. Borghese; endlich in der Samm- k lung des Capitols das späte Doppelbildniss, angeblich die Dichter Thomas Killegrew und Henry Carew darstellend (Halbfiguren).

Eine nicht unbeträchtliche Zahl von Bildnissen anderer trefflicher Niederländer, namentlich von *Frans Pourbus d. j.*, *A. de Vries* l (? Pal. Pitti, Nr. 255), *Ravesteyn*, *Corn. de Vos* (Pal. Pitti, Nr. 440), m *B. van der Helst* (Selbstporträt in den Uffizien), von *Th. de Keyser* n (in Neapel VIII 73, in Rom, Gall. Nazionale Nr. 764), von *Paulus* o *Moreelse* (in Rom, Gall. Nazionale Nr. 767), von *Joh. Verspronck* (ebenda Nr. 762, 765), *D. Mytens*, *Grebber*, *Cornelis Jansens van Ceulen*, p *P. Lely* u. A. in den Uffizien, im Pal. Pitti, der Gal. zu Neapel u. s. w. In den Katalogen vielfach unter einander verwechselt.

Werke von *Snyders*, *Jordaens* und andern vlämischen Malern q kommen einzeln in den Uffizien und in der Turiner Galerie vor. Wir bleiben einstweilen bei den Porträts stehen, von Genre und Landschaft wird beiläufig unten die Rede sein.

Von *Rembrandt van Ryn* (1607—69) finden sich in italienischen

Sammlungen fast nur Bildnisse, jedoch in nicht unbeträchtlicher Zahl und aus den verschiedenen Epochen des Künstlers. Die Galerie der Brera besitzt in dem Bildniss der rothblonden Schwester des Malers ein treffliches leuchtendes Porträt der frühen Zeit (Nr. 446, dat. 1632). — Im Pal. Pitti ist das eigene Bildniss (Nr. 60, um 1635) wenig ansprechend in der Auffassung; sehr gross und malerisch in der Wirkung dagegen der „Rabbiner" (Nr. 16, um 1658). — Der späten Zeit gehören gleichfalls die beiden Selbstporträts in der Malersammlung der Uffizien; das eine (Nr. 452) in der etwas unscheinbaren eintönigen Färbung, welche manche Bilder um 1655 charakterisirt; das andere (Nr. 451), von herrlich leuchtender Farbe und tief ergreifend, zeigt den gealterten Künstler am Abend seines Lebens (um 1665). Ein Jugendwerk ist der schlafende Greis am Kamin mit den Zügen von Rembrandt's Vater in der Galerie zu Turin, (Livens gen.). (Die kleine h. Familie in den Uffizien, Nr. 922, ist eine gute alte Copie des bekannten Bildes im Louvre.) — Von den Werken der Schüler und Nachfolger Rembrandt's sei hier zunächst das treffliche Opfer Isaaks von *Jan Livens* im Pal. Doria zu Rom (II. 26) erwähnt, das so starken Einfluss der venezianischen Schule zeigt, dass es in der Galerie Tizian's Namen trug. — Ein paar gute Bilder von *Bernaert Fabritius* in den Gal. von Bergamo und Turin. — Von *G. v. d. Eeckhout* Bilder in der Brera, und der Gall. Nazionale zu Rom (Nr. 499); von *G. Flinck* in Bergamo (sog. Rembrandt der Gal. Morelli); von *Ferd. Bol* eine Caritas in der Gall. Nazionale, von *Sal. Koninck* ein Gelehrter im Pal. Barberini zn Rom.

Ein Blick auf die Malersammlung in den Uffizien genügt, um sich die volle Ueberlegenheit der Niederländer klar zu machen. Die Italiener des 17. Jahrh. suchen in ihren Porträts vorzugsweise einen bestimmten Geist, eine bestimmte Thatkraft auszudrücken und fallen dabei leicht in das Grelle und Prätentiöse; die Niederländer geben das volle Dasein, auch die Stunde und ihre Stimmung; durch Farbe und Licht erheben sie auch das Porträt zu einem der Phänomene des Weltganzen. (Die Franzosen von *Lebrun* an interessiren in dieser Sammlung durch ihren lockern und doch so gutartigen und anständigen physiognomischen Ausdruck.)

Ein vlämischer Künstler, *Jacob Sustermans* von Antwerpen (1597 bis 1681), hat sein Leben in Florenz zugebracht und hier jene Menge tüchtiger Porträts geschaffen, die oft genug an van Dyck, noch mehr aber an Velazquez streifen. (Viele Bildnisse der Herrscherfamilie; einmal auch die Grossherzogin Victoria mit dem Erbprinzen, dargestellt als h. Jungfrau mit dem Kinde; ein Dänenprinz u. A. im Pal.

a Pitti; — andere, wie der Galilei, in den Uffizien; — dann im
b Pal. Corsini etc.)

Der Einfluss dieser niederländischen Meister lässt sich bei manchen gleichzeitigen Italienern nicht verkennen, wird aber häufig überschätzt. — *Salv. Rosa* ist in seinen energischen, fast trotzigen Bildnissen (Ge-
c harnischter und das Selbstporträt im Pal. Pitti) gewiss eigenartig. — Tüchtige Porträts finden wir noch zuweilen bei den Bolognesen, den
d *Caracci, Domenichino* (Uffizien; Pal. Spada zu Rom) und *Guercino*
e (Gal. von Modena) u. a.; sie haben eine freie, historische Würde. —
f Die fälschlich dem Guido Reni zugeschriebene sog. Cenci, im Pal. Barberini, ist dagegen nicht einmal ein hübsches, nur durch die daran geknüpfte Fabel reizendes Köpfchen. — Ein Jünglingsbildniss
g von *Carlo Dolci* (Pal. Pitti) gehört zu seinen besten Arbeiten; schön und liebenswürdig ist auch Dolci's eigenes Bildniss im Alter von
h 58 Jahren in den Uffizien; ebenso *Sacchi's* Priesterporträt in
i der Gal. Borghese. — Das edle, wahrhaft historische Porträt
k *Poussin's* im Casino Rospigliosi zu Rom, gute Copie des Originals im Louvre, möchte indess all diesen letztgenannten vorzuziehen sein.

Die grossen Spanier, deren Colorit und Auffassung ebenso von Tizian berührt wurde, wie dies bei den vlämischen Malern der Fall war (aber weniger von Paolo als diese), sind in Italien nur durch einzelne zerstreute Werke repräsentirt. *Murillo's* Madonna in der Gall.
l Nazionale zu Rom ist nicht nur höchst einfach liebenswürdig in den Charakteren der Mutter und des Kindes, sondern (bei theilweise sehr grosser Flüchtigkeit) ein Wunder der Farbe. Die beiden Madonnen im
m Pal. Pitti erreichen diese Wonne des Tones nicht ganz; die eine absichtlichere, aus früherer Zeit (Nr. 56, das Kind mit dem Rosenkranz spielend), ist auch in der Malerei wenig lebendig. Im Pal.
n Bianco zu Genua die Flucht nach Aegypten und der h. Franz; echt aber wenig bedeutend. — Von *Velazquez* nur Porträts. Sein eigenes
o in den Uffizien, fast etwas gesucht nobel, ist schwerlich ein Original; dagegen sind die kleinen Reiterbildnisse Philipp's IV. und seiner Ge-
p mahlin im Pal. Pitti (Nr. 243) und in den Uffizien treffliche
q Wiederholungen der Bilder in Madrid; im Pal. Doria zu Rom: Innocenz X. sitzend, das beste Papstporträt des Jahrhunderts; in der
r Gal. des Capitols das echte Selbstporträt (1630, Nr. 80). In Turin
s das schöne Brustbild Philipp's IV.; in der Galerie zu Modena das unvollendete Brustbild eines Herzogs von Modena, 1637 gemalt. Beachtenswerth ist auch die alte vortreffliche Copie der Borrachos im
t Museum zu Neapel. (Den sonst auf den Namen Murillo und Ve-

lazquez getauften Bildern ist nicht zu trauen; das grosse Reiterbild Philipp's sammt Knappen und Allegorien in den Uffizien ist wahrscheinlich die Copie eines Spaniers nach Rubens' verlorenem Bildnisse des Königs.) — Eine Pietà von *Sanchez Coello* in S. Giorgio zu Genua. Zwei weibliche Heilige von *Zurbaran* im Pal. Bianco ebenda. a b c

In allen Aufgaben idealer Art ist diese moderne Malerei von den höchsten Zielen ausgeschlossen, weil sie zu unmittelbar darstellen und überzeugen will, während sie doch, als Kind einer späten Culturepoche, nicht mehr in der blossen Unmittelbarkeit (Naivetät) erhaben sein kann. Ihr Naturalismus möchte alles Seiende und Geschehende als solches handgreiflich machen: er betrachtet dies als Vorbedingung jeglicher Wirkung, ohne auf den innern Sinn des Beschauers zu rechnen, der Anregungen ganz anderer Art zu beachten gewohnt ist.

Schon die Wirklichkeit der Bewegung im Raum, wie man sie bei Correggio vorfand und adoptirte, machte die Kunst gleichgültig gegen alle höhere Anordnung, gegen das Einfach-Grosse im Bau und Gegensatz der Gruppen und Einzelgestalten. Am meisten Architektonisches hat vermöge seines Schönheitssinnes *Guido Reni* gerettet. Seine gross gehaltene Madonna della Pietà (Pinakothek von Bologna) verdankt dem symmetrischem Bau der untern wie der obern Gruppe ihre gewaltige Wirkung; ähnlich verhält es sich mit dem Bilde des Gekreuzigten und seiner Angehörigen (ebenda); die edle Behandlung, der schöne Ausdruck allein würde nicht genügen, um diesen Werken ihre ganz ausnahmsweise Stellung zu sichern. (Ein anderer Crucifixus Guido's, ohne die Angehörigen, aber von gleicher Bedeutung, in der Gal. von Modena.) Die Assunta in München, die Dreieinigkeit auf dem Hochaltar von S. Trinità de' Pellegrini in Rom geben hierzu weitere Belege; selbst das flüchtige Werk der Maniera seconda: die Caritas (Pinak. von Bologna). — *Lodovico Caracci's* Transfiguration (ebenda) und Himmelfahrt Christi (Hochaltar von S. Cristina zu Bologna) werden nur durch dieses architektonische Element recht geniessbar; *Annibale's* Madonna in einer Nische, an deren Postament Johannes d. Ev. und Catharina lehnen, verdankt ebendemselben (nebst der energischen Malerei) eine grosse Wirkung trotz der allgemeinen und wenig edlen Formen; denselben Lebensgehalt zeigt das ähnliche grosse Bild des *Guercino* im Palazzo Rosso zu Genua. (Derselbe Guercino geht in einem schön gemalten Bilde — S. Vincenzo zu Modena, 2. Kap. rechts — an dem Richtigen vorbei; sein segnender Gott-Vater, Halbfigur, in der Gal. von Turin, scheint von Guido's Trinität inspirirt zu sein.) Ja auch die in Bewegung gerathene Symmetrie, das Processionelle, kurz alles, was das in dieser Schule so oft zur Confusion führende d e f g h i k l

Pathos dämpft, kann hier von höchster erwünschter Wirkung sein; hie-
a her gehören die beiden Riesenbilder des *Lod. Caracci* in der Gal. von Parma (ehemals Seitenbilder einer Assunta), hauptsächlich die Grabtragung der Maria, wo der Ritus, beherrscht von dem meisterlich verkürzten Leichnam, das subjektive Pathos vollkommen zurückdrängt. Auch *Domenichino*, dessen Composition so überaus ungleich ist, hat in
b seinem Tode der h. Cäcilia (S. Luigi in Rom, 2. Kap. rechts) ein gutes Beispiel strenger und doch schön aufgehobener Symmetrie geliefert. Von den beiden Bildern der letzten Communion des h. Hie-
c ronymus (*Agostino Caracci*: Pinak. von Bologna; *Domenichino*: Gal. des Vaticans) hat das des Domenichino schon darin einen Hauptvorzug, dass die beiden Gruppen (die des Priesters und die des Heiligen) dem Totalwerth nach gegen einander abgewogen sind, so dass Bewegung und Ruhe, Ornat und freie Gewandung, Geben und Empfangen etc. sich gegenseitig aufheben; ausserdem ist die Gestalt des Heiligen in die Pietät und Andacht der Seinigen wie gebettet und doch für den Anblick ganz freigehalten. Der grösste Verehrer Domenichino's, *Nic. Poussin*, geht dann wieder zu weit, so dass seine Gruppen oft absichtlich construirt erscheinen. — Bisweilen überraschen die Mailänder, so verwildert sonst ihre Composition ist, durch eine gross gefühlte
d symmetrische Anordnung. Man sehe in der Brera, Nr. 115, das
e grosse Bild des *Cerano-Crespi* (Madonna del Rosario); im Palazzo Rosso zu Genua den von Engeln gen Himmel getragenen h. Carl, von einem der *Procaccini*, ein ergreifendes Bild, so naturalistisch die An-
f strengung der Engel gegeben sein mag; in der Galerie von Turin (Crespi gen.) die von den hh. Franz und Carl angebetete Madonna, von *Giul. Ces. Procaccini*, bezeichnender Weise als Statue dargestellt. —
g *Sassoferrato* befolgte in seiner schönen Madonna del Rosario (S. Sabina zu Rom, Kap. rechts vom Chor) mit vollem Bewusstsein die alte strenge Anordnung.

Weit die Meisten aber erkennen die höheren Liniengesetze nur in beschränktem Maasse an, die Naturalisten fast gar nicht. Selbst den besten Bolognesen ist eine prächtige Actfigur (womöglich kunstreich verkürzt) im Vordergrunde bisweilen so viel werth als der ganze übrige Inhalt des Bildes; Einige suchen dergleichen geflissentlich auf (*Schidone's* h. Sebastian, dessen Wunden von Zigeunern beschaut wer-
h den, im Museum von Neapel); die Naturalisten begehren vollends nichts als den leidenschaftlichen Moment. *Caravaggio's* Grablegung
i (Gal. des Vaticans), immer eines der wichtigsten und gründlichsten Bilder der ganzen Richtung, ist der Einheit und Gewalt des Ausdruckes zu Liebe als Gruppe ganz einseitig gebaut. Wie roh aber Caravaggio componiren (und empfinden) konnte, wenn ihm am Ausdruck nichts
k lag, zeigt die Bekehrung des Paulus (S. M. del Popolo in Rom, 1. Kap. links vom Chor), wobei das Pferd beinahe das Bild ausfüllt. *Spagnoletto's*

Hauptbild, die Pietà im Tesoro von S. Martino zu Neapel, ist a in den Linien unangenehm, was man allerdings über der Farbe und dem ergreifenden, obwohl auf keine Weise verklärten Schmerz übersehen kann.

Dieses Gebiet des Ausdruckes und Affectes, dem die moderne Malerei so vieles opfert, müssen wir nun nach Inhalt und Grenzen zu durchforschen suchen. Wir beginnen mit den erzählenden Bildern heiligen (biblischen oder legendarischen) Inhaltes, ohne uns streng an irgend eine Eintheilung zu halten. — Auch die Altarbilder gewinnen schon seit Tizian (S. 847) gerne einen erzählenden Inhalt; jetzt ist vollends alles willkommen, was irgendwie ergreifen kann.

Man sieht in S. Bartolommeo a Porta Ravegnana zu Bologna b (4. Altar rechts) eines der besten Bilder des *Albani:* die Verkündigung; Gabriel, eine schöne Gestalt, fliegt der Jungfrau leidenschaftlich zu. (Man vergleiche das colossale Fresco des *Lod. Caracci* über dem Chor von S. Pietro in Bologna.) — Die Geburt Christi, das Presepio, c früher immer naiv dargestellt, war durch Correggio's heilige Nacht zu einem Gegenstande des aufs höchste gesteigerten Ausdruckes und des Lichteffectes geworden. (Welchen letztern man z. B. in zweien der bessern Bilder des *Honthorst,* Uffizien, nach Kräften reproduzirt d findet.) Wie völlig missverstand nun z. B. *Tiarini* in einem sonst guten Bilde (S. Salvatore zu Bologna, Querschiff links) den stillen, e idyllischen Sinn der Scene! Er malt sie höchst colossal und lässt den Joseph ganz declamatorisch auf die Maria hindeuten, damit der Beschauer aufmerksam werde. — Gleichgültiger werden insgemein behandelt die Anbetung der Hirten und der Könige, u. a. von *Cavedone* (S. Paolo in Bologna, 3. Kap. rechts), der bei aller Tüchtigkeit f das Ordinäre sehr herauszukehren pflegt. Eine Anbetung der Hirten von *Sassoferrato* (Museum von Neapel) giebt gerade das Gemüth- g liche, das ganz besonders sein Element ist; im Jahrhundert des Pathos eine vereinzelte Erscheinung. — Von den Geschichten der h. Anverwandten werden jetzt vorzugsweise nur die pathetischen, besonders die Sterbebetten behandelt: der Tod der h. Anna (von *Sacchi,* in h S. Carlo ai Catinari zu Rom, Altar links), der Tod des h. Joseph i (von *Lotti,* in der Annunziata zu Florenz, 2. Kap. links; — von k *Franceschini,* im Corpus Domini zu Bologna, 1. Kap. links). l *Caravaggio* dagegen, der oft mit Absicht das Heilige alltäglich darstellt, malt (in einem Bilde des Pal. Spada in Rom) zwei hässliche m Nähterinnen, womit die Erziehung der Jungfrau durch die h. Anna gemeint ist; in der Gall. Nazionale: „eine Entwöhnung des Kindes“ n in seiner derb sittenbildlichen Art. — Bei den Kindbetten (*Lod. Caracci:* Geburt des Johannes, Pinak. von Bologna, spätes resolutes Haupt- o bild) mochte man, wenn auch unbewusst, den Nachtheil empfinden,

in dem man sich z. B. gegen die Zeit eines Ghirlandajo befand; damals war die Grundauffassung ideal, das Einzelne individuell, jetzt die Grundauffassung prosaisch, die Einzelform allgemein. — (Besonders einflussreich müssen die nur unscheinbaren Bilder des *Agostino* und a *Lodovico* in S. Bartolommeo di Reno zu Bologna, 1. Kap. links Anbetung der Hirten, Beschneidung und Darstellung, gewesen sein.)

Unter den Jugendgeschichten Christi, die nunmehr in sentimentaler Absicht bedeutend ausgesponnen wurden, behauptet die Ruhe auf der Flucht immer den ersten Rang, und hier giebt Correggio's Madonna della Scodella (S. 829 c) wesentlich den Ton an. Eine schöne kleine b Skizze des *Annibale* im Pal. Pitti zeigt dies z. B. deutlich; auch das betreffende unter *Bonone's* trefflichen Frescobildern im Chor von S. c Maria in Vado zu Ferrara. U. a. m. *Saraceni* trifft noch einmal den wahren idyllischen Inhalt, wenn auch in barocker Art. (Bild in der d Gal. Doria zu Rom: Mutter und Kind schlummern, ein Engel spielt Violine, und Joseph hält das Notenblatt; ganz im Anschluss an frühe Werke des Caravaggio.) Bei den Meisten aber wird die Scene zu einer grossen Engelcour im Walde; so schon in dem oben (S. 900 b) erwähnten Prachtbilde des *Rutilio Manetti;* vollends aber ist es ergötzlich zu sehen, was ein später Neapolitaner daraus gemacht hat. (Bild e des *Giacomo del Po*, im rechten Querschiff von S. Teresa zu Neapel, oberhalb des Museums.) Die Scene ereignet sich auf einer Nilinsel; Joseph wacht auf, es ist eben himmlische Audienz; die Madonna spricht mit einem Engel, der einen Nachen anbietet, und überlässt inzwischen das Kind der Bewunderung und Anbetung zahlreicher Engel verschiedenen Ranges; die ältern darunter meistern die jüngern etc. — In anderen Scenen des Jugendlebens Christi ist *Sassoferrato* allein fast immer naiv trotz seiner Sentimentalität; eine h. Familie im Pal. f Doria zu Rom; Joseph's Tischlerwerkstatt, wo der Christusknabe die g Späne kehrt, im Museum von Neapel. Bei den Bolognesen wird bisweilen auf eine nicht ganz gesunde Weise die Handlung des Christus auf das Christuskind übertragen, wie z. B. in einem Bilde des *Cignani* h (S. Lucia zu Bologna, 3. Altar l.), wo das Bambino vor den Knieen der Mutter stehend den Johannes und die h. Teresa mit Kränzen bei lohnt. Bei *Albani* (Mad. di Galliera zu Bologna, 2. Altar l.) ist eine Vorahnung der Passion so ausgedrückt, dass das Christuskind affectvoll emporblickt nach den mit den Marterinstrumenten (wie mit Spielzeug) herumschwebenden Putten; unterhalb der Stufen Maria und Joseph, ganz oben Gott-Vater, bekümmert und gefasst. — Von den k zahllosen Josephsbildern ein gutes von *Guercino* (S. Giov. in Monte zu Bologna); das Kind hält dem Pflegevater eine Rose zum Riechen hin.

Eine Scene der Art, wie Christus unter den Schriftgelehrten, muss bei der naturalistischen Auffassung noch viel bedenklicher werden, l als sie schon an sich ist. *Salvator Rosa* (Museum von Neapel)

malte um den hilflosen Knaben herum das brutalste Volk. — Einzelne Bilder der Taufe und der Versuchung werden unten genannt werden. Die Wunder Christi werden fast ganz verdrängt durch die Wunder der Heiligen; an der Hochzeit von Cana wird grade das Wunder am wenigsten hervorgehoben (angenehmes grosses Genrebild dieses Inhaltes von *Bonone*, Ateneo zu Ferrara). — Die Vertreibung der a Käufer und Verkäufer aus dem Tempel hat z. B. *Guercino* in einem gleichgültigen Bilde geschildert (Palazzo Rosso zu Genua); lehr- b reicher ist es, in der grossen Frescodarstellung dieser Scene, welche *Luca Giordano* a' Gerolomini (S. Filippo) zu Neapel über dem Portal c gemalt hat, zu sehen, mit welchem Wohlgefallen der Neapolitaner eine solche Execution darstellt. — Von den Auferweckungen des Lazarus ist die des *Caravaggio* (Palazzo Rosso zu Genua) immer eine der d bedeutendsten Leistungen des gemeinern Naturalismus. — Das Abendmahl fällt gleich unwürdig aus, ob es als Genrebild oder als Affectscene behandelt werde. Ersteres ist z. B. der Fall in dem grossen Bilde des *Aless. Allori* (Akad. zu Florenz), das eine ganz schön ge- e malte lebendige „Scene nach Tische" heissen kann. Bei *Domenico Piola* (S. Stefano in Genua, Anbau links) fehlt es nicht an Pathos f aller Art, allein das „Unus vestrum" geht unter in einem gesuchten Lichteffect und in den Zuthaten (Bettler, Aufwärter, Kinder, auch ein niederschwebender Reigen von Putten). — Im Chor von S. Martino g zu Neapel sind ausser der grossen Geburt Christi von *Guido* vier colossale Bilder dieser Gattung zu finden, deren zum Theil berühmte Urheber doch hier nicht auf ihrer rechten Höhe erscheinen: *Ribera*, die Communion der Apostel; — *Carracciolo*, die Fusswaschung; — *Stanzioni*, figurenreiches Abendmahl; — *Erben des Paolo Veronese*, Einsetzung der Eucharistie. — Von den Passionsscenen (abgesehen von einzelnen Figuren, wie das Eccehomo, der Crucifixus) ist es hauptsächlich der Moment des Affectes im vorzugsweisen Sinne, der nun tausendmal dargestellt wird: die Pietà, der vom Kreuz abgenommene Leichnam, umgeben von Maria, Johannes, Magdalena und andern. Die Vorbilder Tizian's und Correggio's berechtigten und reizten hier zur höchsten Steigerung des Ausdruckes. Wie bei der Scene unter dem Kreuze, so wird nun auch hier, dem Wirklichkeitsprincip gemäss, die Madonna fast immer ohnmächtig, d. h. der sittliche Inhalt muss mit einem pathologischen theilen. Wo dieser Zug ausgeschlossen ist, wie z. B. in den Bildern, die nur die Madonna mit dem Leichnam auf den Knieen darstellen (*Lod. Caracci*: in der Gall. Nazionale; *Annibale*: im h Pal. Doria zu Rom und im Museum von Neapel), ist auch der Ein- i druck viel reiner. — Die bedeutendste jener vollständigeren Darstellungen ist wohl die schon wegen ihrer Anordnung (S. 915 d) erwähnte Mad. della Pietà des *Guido* (Pinakothek von Bologna); k leider hatte er den Muth nicht, diese Scene, wie Rafael seine Trans-

figuration, in einen bestimmten obern, auf einen zweiten Augenpunkt berechneten Raum zu versetzen (etwa auf einen Hügel), sondern brachte sie als auf einer über den knieenden Heiligen hängenden Tapete gemalt, als Bild im Bilde an, bloss um raum-wirklich zu bleiben. — Herrlich ist dann (noch in ihrem Ruin) die Pietà des *Stanzioni* über dem a Portal von S. Martino zu Neapel, den seelenvollsten Bildern des van Dyck gleich zu achten; auch in der edeln Haltung und Verkürzung des Leichnams alle Neapolitaner, zumal den Spagnoletto (S. 917 a) b übertreffend. — *Luca Giordano* (Bild im Museum), der sich hier bemüht, innig zu sein, umgiebt wenigstens die Leiche nicht mit caravaggesken Zigeunern, sondern mit gutmüthigen alten Marinari. — Von den Grabtragungen wurde die des Caravaggio schon erwähnt; ein c Bild des *Annibale* in der Gal. zu Parma ist aus der Zeit, da er dem Correggio völlig zu eigen gehörte. — Von den Scenen nach der Auferstehung hat z. B. *Guercino* den Thomas gemalt, der nicht bloss Christi Wunde berührt, sondern ein paar Finger hineinschiebt (Gal. d des Vaticans). Man fragt sich, wer die Beschauer sein mochten, die an einer so rohen Verdeutlichung und an so unedeln Charakteren Gefallen fanden. Allein man kann noch viel gemeiner sein. *Capuccino* e *Genovese* hat dasselbe Factum (Pal. Rosso) so aufgefasst, als würde über eine Wette entschieden. — Die Himmelfahrt Christi wird fast ganz durch die der Maria ersetzt, wovon unten.

Aus dem Leben der Heiligen wird zunächst das Affectreiche und Bewegte nach Kräften hervorgehoben. (Eine Quelle solcher Inspirationen für die ganze Schule waren hauptsächlich jene jetzt fast erloschenen Fresken bei S. Michele in Bosco zu Bologna, S. 905 f.) Ein Hauptbild dieser Art ist die Belebung eines Knaben durch den h. Do- f minicus, von *Tiarini* (Kap. des Heiligen, in S. Domenico zu Bologna, rechts), es ist angefüllt mit allen Graden der Verehrung und Anbetung. Gegenüber links das Hauptwerk des *Lionello Spada:* der h. Dominicus, der die ketzerischen Bücher verbrennt, ein äusserlich leidenschaftliches Thun, dessen Entwicklung in Gruppen und Farben das Beste ist, was einem so entschlossenen Naturalisten gelingen mag. Allein geschichtliche Scenen dieser Art nehmen nur einen geringen Raum ein neben den beiden Hauptgegenständen dieser Zeit, die oft genug auf Einem Bilde vereinigt sind: den Martyrien und den himmlischen Glorien.

Für die Martyrien, die zur Manieristenzeit (S. 888) sich von neuem entschieden in der Kunst festgesetzt hatten, besass man ein grelles Präcedens von Correggio (S. 829 c). Alle Maler wetteifern nun, nachdrücklich zu sein im Grässlichen. Der einzige *Guido* hat g in seinem bethlehemitischen Kindermord (Pinak. von Bologna) Maass zu halten gewusst, das eigentliche Abschlachten nicht

dargestellt, in den Henkern Härte, aber keine bestialische Wildheit personificirt, die Grimasse des Schreiens gedämpft, ja durch eine schöne wahrhaft architektonische Anordnung und durch edel gebildete Formen das Grässliche zum Tragischen erhoben; er hat diese Wirkung hervorgebracht ohne Zuthat einer himmlischen Glorie, ohne den verdächtigen Contrast des ekstatischen Schmachtens zu den Greueln. Sein Werk ist denn auch wohl die vollkommenste pathetische Composition dieser Zeit in Italien. (Seine Kreuzigung Petri, in der Vatican. Galerie, ist dagegen noch unter dem Einflusse der Naturalisten entstanden.) — Aber schon der sonst mild und schön gesinnte *Domenichino*, welch ein Schlächter je nach Umständen! Anzufangen von seinem frühen Fresco der Marter des h. Andreas (in der mittlern der drei Kapellen neben S. Gregorio in Rom); war es Wahl oder glücklicherer Zufall, dass sein Mitschüler *Guido* (gegenüber) den Gang zum Richtplatz darstellen und jenen herrlichen Moment treffen durfte, da der Heilige von fern das Kreuz erblickt und mitten im Zuge niederkniet? — *Domenichino* dagegen malt die eigentliche Marterbank und bedarf, um diese und ähnliche Scenen geniessbar zu machen, jener Zuschauer, zumal Frauen und Kinder, die ihre Herkunft aus Rafael's Heliodor, Messe von Bolsena, Schenkung Roms, Tod des Ananias, Opfer zu Lystra etc. nur wenig verleugnen. Von Domenichino aus verbreiten sich diese Motive dann über die meisten Werke der Nachfolger. In seiner Marter des h. Sebastian (S. M. degli Angeli zu Rom, rechts) lässt er sogar Reiter gegen diese Zuschauer einsprengen und zersplittert damit das ganze Interesse. Vom Widrigsten, überdies unangenehm gemalt, sind seine Marterbilder in der Pinakothek zu Bologna; in der Marter der h. Agnes stimmt die Erdolchung auf dem Holzstoss sammt Zuthaten unsäglich roh zu all dem Geigen, Blasen und Harfnen der Engelgruppe oben; — die Marter des S. Pietro Martire ist nur eine neue Redaction der tizianischen; — die Stiftung des Rosenkranzes gestehe ich gar nicht verstanden zu haben; unter den weiblichen Charakteren und Engeln macht sich hier das nette, soubrettenhafte Köpfchen mit dem rothen Näschen, das dem Domenichino eigen ist, ganz besonders geltend. — Solche Beispiele mussten schon in Bologna selbst Nachfolge finden. Von *Canuti*, einem sehr tüchtigen Schüler Guido's, ist in S. Cristina (4. Altar r.) die Misshandlung der Heiligen durch ihren Vater — man sehe wie — gemalt. Auch *Maratta*, sonst Guido's treuer Verehrer, holt sich in solchen Fällen doch lieber seine Inspiration aus Domenichino's h. Sebastian (Marter des h. Blasius in S. M. di Carignano zu Genua, 1. Altar r.). — *Guercino* ist in Martyrien erträglicher, als man erwarten sollte. (Gal. von Modena; Marter des h. Petrus, Hauptbild; — Dom von Ferrara Querschiff rechts: Marter des h.

a b c d e f g h i

a Laurentius.) — Von dem Florentiner *Cigoli* sieht man in den Uffizien eine mit grosser Virtuosität gemalte Marter des h. Stephanus, der bereits mit Steinen geworfen und mit Fusstritten misshandelt wird, in Gegenwart pharisäisch ruhiger Zuschauer. — *Carlo Dolci's* b h. Apollonia (Gall. Nazionale in Rom) begnügt sich damit, uns die Zange mit einem der ausgerissenen Zähne auf das niedlichste zu präsentiren.

Wahrhaft abscheulich sind in solchen Fällen die eigentlichen Naturalisten. *Caravaggio* selber zeigt uns in einem einzigen Kopfe schon die ganze falsche Rechnung des Naturalismus; es ist seine c Medusa in den Uffizien gemeint. Stets begierig nach einem Ausdruck des Augenblickes und schon deshalb gleichgültig gegen den tiefern immanenten Ausdruck (den er in der Grablegung gar wohl erreicht), malt er einen weiblichen Kopf im Moment der Enthauptung; könnte dieser aber z. B. beim Ausreissen eines Zahnes nicht eben so aussehen? — Nothwendigerweise erregt das Grässliche, wie diese Schule es auffasst, mehr Ekel als tiefes Bangen.

Zuweilen sucht er durch naturwahre Darstellung des unterlaufenen Blutes Grauen zu erregen; seine Marter des h. Matthäus d (S. Luigi in Rom, letzte Kap. links) wirkt durch die Zuthaten fast lächerlich. Sein Schüler *Valentin* hat zu viel Geist, um ihm auf e diesen Bahnen zu folgen; in seiner Enthauptung des Täufers (S. 907 c) tritt ein physiognomisches Interesse an die Stelle des Grässlichen. f (Dieselbe Scene, das beste Bild des *Honthorst* in S. M. della Scala zu Rom, rechts, lässt doch ziemlich gleichgültig.) Andere dagegen malen so crud als möglich. Sujets wie der Mord Abel's (von *Spada*, g im Museum von Neapel, von der *Elis. Sirani*, Gal. von Turin) h das Opfer Isaak's (von *Honthorst*) werden jetzt ganz henkermässig behandelt, vorzüglich aber die Heldenthat der Judith, wofür *Arte-* i *misia Gentileschi* eine Art Privilegium besass (Uffizien; Pal. Pitti); auch der *Cavaliere Calabrese* leistete das Mögliche (Mu- k seum von Neapel). Zum Besten in dieser Richtung gehören die l Gemälde in S. Pietro in Montorio zu Rom (4. Kap. l.) von einem holländischen Schüler Caravaggio's, *Th. Baburen* (1617), der hier edler und ebenso energisch und leuchtend ist, wie sein Meister. (Aehnliche Vorzüge haben die Bilder eines andern Nachfolgers, des *Chri-* m *stoph Storer*, in der Gal. zu Neapel.) — Andere legendarische Marterscenen übergehen wir. Durch einen sonderbaren Zufall war grade die erste grosse römische Bestellung, die *Nic. Poussin* erhielt, die Marter des h. Erasmus, dem die Därme aus dem Leibe gewun- n den werden. (Für S. Peter gemalt, jetzt in der Gal. des Vaticans.) Er brachte ein Werk zu Stande, das bezüglich des Kunstgehaltes zu den trefflichsten des Jahrhunderts gehört.

Während nun um der vermeintlich ergreifenden Wirklichkeit willen nach dieser Seite hin alle Schranken übersprungen werden, zeigen sich dieselben Maler (die ja zum Theil Cavaliere hiessen!) bemüht, in heilige Vorgänge den guten Ton und die bemessenen Formen der damaligen Gesellschaft hineinzubringen. (Vgl. Parmegianino S. 832.) Namentlich werden jetzt die Engel dazu erzogen, eine noble Dienerschaft vorzustellen, den Hof der heiligen Personen zu bilden. Im Refectorium der Badia bei Fiesole wird man nicht ohne Heiterkeit betrachten, wie Christus nach der Versuchung von den Engeln bedient wird; doch sieht dergleichen bei *Giov. da S. Giovanni*, der das Fresco malte, immer naiv aus. Schon viel wohlerzogener sind die Engel in der grossen Taufe Christi von *Albani* (Pinakothek von Bologna); man erinnert sich bei ihrer Dienstfertigkeit unwillkürlich, wie auf mittelalterlichen Bildern die kleiderhaltenden Engel noch Zeit und Stimmung zur Anbetung übrig haben. Putten als Lakaien, ausserhalb der Scene wartend, sieht man auf einer Vermählung der h. Catharina von *Tiarini* (ebenda); ausser der genannten Heiligen wohnen auch die hh. Margaretha und Barbara der Ceremonie bei; der gute Joseph schwatzt inzwischen draussen im Vordergrunde mit den drei kleinen Dienstboten, die das Rad der Catharina, den Drachen der Margaretha und das Thürmchen der Barbara zu hüten haben. — Ein gewisses Ceremoniell war schon in den venezianischen Empfehlungsbildern (S. 881 d) üblich. Jetzt kommen aber Dinge vor wie z. B. ein Condolenzbesuch sämmtlicher Apostel bei der trauernden Madonna; Petrus als Wortführer kniet und wischt sich mit dem Schnupftuch die Thränen ab (gemalt von *Lod. Caracci* als Deckenbild der Sacristei von S. Pietro zu Bologna). Oder Dominicus stellt den h. Franciscus dem Carmeliter Thomas vor, wobei ganz die höfliche Neugier herrscht, die in solchen Fällen am Platze ist (*Lod. Caracci*, in der Pinakothek). Wie ganz anders giebt das 15. Jahrh. ein solches Zusammentreffen von Heiligen! In *Aless. Allori's* Krönung Mariä (S. M. degli Angeli in Florenz, Hochaltar) küsst Maria dem Sohne ganz ergeben die rechte Hand. — Auch der h. Antonius bekommt das Kind gar nicht immer auf die Arme, sondern es wird ihm nur zum Handkuss hingereicht (Bild des *Lod. Caracci*, Pinakothek von Bologna).

a b c d e f

Wir wenden uns nun zu den Bildern, in denen der Seelenausdruck vor dem erzählenden Element den Vorrang hat, um dann zur Behandlungsweise des Ueberirdischen überzugehen.

Der Ausdruck sehnsüchtiger Inbrunst, ekstatischer Andacht, des Verlorenseins in Wonne und Hingebung war von den grossen Meistern der goldenen Zeit auf wenige, seltene Gelegenheiten verspart worden. Zwar macht bereits Perugino recht eigentlich Geschäfte damit, allein Rafael malte nur Einen Christus wie der in der Transfiguration, nur

Eine heil. Cäcilia; Tizian nur Eine Assunta wie die in der Akademie von Venedig. Jetzt dagegen wird dieser Ausdruck ein Hauptbestandtheil desjenigen Affectes, ohne den die Malerei überhaupt nicht mehr glaubt bestehen zu können.

Zu einer endlosen Masse vermehren sich nunmehr jene einzelnen Halbfiguren, die von den frühern Schulen in verschiedener Absicht, z. B. in Venedig als schöne Daseinsbilder waren gemalt worden. Jetzt liegt ihr Hauptwerth darin, dass man jenen gesteigerten Ausdruck ohne weitere Motivirung darin anbringen kann. Die Sehsuchtshalbfigur bildet fortan eine stehende Gattung. (Ein früheres vereinzeltes Beispiel bei Leonardo und einigen seiner Nachfolger S. 833 u. fg.) Zunächst wird jetzt statt eines schlichten Christuskopfes durchgängig der Dorngekrönte, das Eccehomo gemalt.
a Von *Guido* (Gall. Nazionale in Rom), *Guercino* und *C. Dolci*; —
b (Pinak. in Bologna: die schöne Kreidezeichnung *Guido's*; Gal.
c von Turin: guter Eccehomo von *Guercino.*) Das Motiv, wie man es gab, stammt angeblich von Correggio; allein die Reproduction ist dann bisweilen frei, erhaben und tiefsinnig zu nennen. — Unter den Madonnen werden die Bilder der Mater dolorosa zahlreicher. — Die vielen Halbfiguren von Sibyllen, deren trefflichste von *Guercino*, *Domenichino* in und ausserhalb Italiens zerstreut sind, haben meist den Ausdruck des Emporsehnens (S. 917). Für Propheten und Heilige aller Art gab es eigene Werkstätten; in sehr verschiedener Weise und doch der Absicht nach eng verwandt arbeiteten besonders *Spagnoletto* und *C. Dolci* dergleichen.
d Jene möge man in den Gal. von Parma und Neapel verfolgen,
e diese im Pal. Pitti, in den Uffizien und besonders im Pal.
f Corsini zu Florenz, wo man auch seinen Nachahmer *Onorio Marinari* kennen lernt. Ueber Dolci's Süsslichkeit, seine conventionelle Andacht mit Kopfhängen und Augenverdrehen, seine schwarzen Schatten und geleckten Lichtpartien, die überelegante Haltung der Hände etc. darf man doch einen bedeutenden angeborenen Schönheitssinn nicht ganz vergessen, auch den Fleiss und Schmelz der Ausführung nicht. Von den Neapolitanern hat *Andrea Vaccaro*
g (Mus. von Neapel) in solchen Bildern am meisten Ernst und Würde, wie er sich denn selbst in seinem Kindermord (ebenda) zu mässigen weiss. (Sein bestes Bild sonst der Gekreuzigte mit Angehörigen, in
h S. Trinità de' Pellegrini.)

Ob heilige oder profane Personen dargestellt werden, ändert im ganzen nicht viel. Die Lucretien, Cleopatren, auch die Judith, wo
i sie ekstatisch aufwärts schaut (*Guercino*, im Pal. Spada zu Rom),
k der siegreiche David in ähnlichem Moment (*Gennari*, Pal. Pitti),
l ja selbst der sich erstechende Cato (*Guercino*, Palazzo Rosso in Genua) u. dgl. m. zeigen nur andere Nuancen desselben Ausdrucks.

Auch ganze oder fast ganze Figuren in Einzeldarstellung werden sehr häufig, eben diesem Ausdruck zu Liebe. An ihrer Spitze steht der h. Sebastian; die besten Bilder glaube ich (S. 905 h u. ff.) schon genannt zu haben (wozu noch der *Guercino*, Pal. Pitti, zu rechnen a sein mag). Dann betende Heilige im Ueberfluss; der reuige Petrus (man vgl. *Guercino*, im Mus. von Neapel — hier mit dem Schnupf- b tuch! — *Guido* und *Carlo Dolci*, beide im Pal. Pitti, *Pierfranc.* c *Mola*, in der Gall. Nazionale zu Rom) auf allen Stufen des Jammers; d — büssende Magdalenen aller Art, von der heftigsten Betheuerung bis zur ruhigen Beschaulichkeit (*Cristofano Allori*, im Pal. Pitti; e *Guercino*, in der Vaticanischen Gal., motivirt die Rührung der f Magdalena dadurch, dass zwei Engel ihr die Nägel vom Kreuz vor weisen müssen); — der h. Franz im Gebet (besonders niedrigen Charakters bei *Cigoli*, Pal. Pitti und Uffizien). — Bei Darstel- g lung der Mönchsandacht hat der Carthäuserorden einen ganz merkwürdigen Vorzug einfacherer Innigkeit (S. 565 a). Was in Le Sueurs Geschichten des h. Bruno (Louvre) am meisten ergreift, findet sich auch in italienischen Carthäuserbildern wieder. Die Ereignisse sind nicht günstiger noch ungünstiger für die malerische Behandlung als die anderer Orden; es ist dieselbe Art von Visionen, Casteiungen, Thätigkeiten (besonders Schreiben), Gebeten, Wunderwirkungen durch Geberde, bis auf den Tod auf hartem Lager oder unter Mörderhänden. Allein die tiefe und stille Seelenandacht, mag sie den Blick nach oben wenden oder demüthig sinnend auf die Brust senken, vergisst hier die Welt und den Beschauer mehr als irgendwo. Man wird in allen Certosen Italiens dieses Gefühl haben; am schönsten vielleicht bei *Stanzioni* (in S. Martino zu Neapel, Cap. di h S. Brunone, die 2. l., mit Geschichten und Apotheose des Heiligen; womit seine „Fürbitte des h. Emidio" in Trinità de' Pellegrini, i sowie das Bild seines Schülers *Finoglia* im Museum zu vergleichen k ist; der h. Bruno, der die Ordensregel empfängt.) Auch *Guercino's* Madonna mit den beiden betenden Carthäusern (Pinak. von Bo- l logna) ist eines seiner liebenswürdigsten Werke. Die vollkommene Weltentsagung giebt dem Orden in der That einen ganz eigenen Typus. Uebrigens mögen auch die weissen Gewänder dieser Ordensleute eine ruhige, feierliche Haltung fast gebieterisch verlangt haben. — Mehrere zusammen, in heftiger Bewegung, geben gar kein Bild mehr. Deshalb verhält sich auch der h. Romuald mit seinen Camaldulensern auf dem schönen Bilde des *Sacchi* (Gal. des Vaticans) m ganz ebenso ruhig.

❧

Neben dieser immer schönen und gemässigten Andacht entsteht aber eine eigentliche Ekstasenmalerei: eine Glorie oben, unten der

oder die Heilige, der Ohnmacht nahe, ringsum Engel als Helfer und Zuschauer. Die Legende des h. Franz enthält einen in der Kunst berechtigten, deshalb auch von jeher dargestellten Moment, der die höchste ekstatische Aufregung voraussetzt: den Empfang der Wundmale. Schmerz und Entzücken und Hingebung so in Eins fliessen zu lassen, dazu war die Malerei des 17. Jahrh. vorzüglich fähig.
a (Bild *Guercino's*, alle Stimmate zu Ferrara, Hauptaltar; ein
b anderes in S. M. di Carignano zu Genua, links vom Portal.) Allein dass man auch bei andern Heiligen nicht mehr mit der guten und wahren Andacht zufrieden war, bei der Darstellung der Verzücktheit aber keinen höheren Moment mehr kannte als das Ohnmächtigwerden (vgl. S. 919 unten), — das musste zur widrigen Lüge führen. Ein sehr gut gemaltes Bild dieser Art mag statt aller ge-
c nannt werden: die Ohnmacht des h. Stanislaus, im Gesù zu Ferrara, 2. Altar rechts, von dem späten Bologneser *Giuseppe Maria Crespi*, gen. *lo Spagnuolo*, einem Künstler, der in dem gesunden Naturalismus und dem rein malerischen Gefühl Verwandtschaft mit den grossen Spaniern zeigt Nur Eins fehlt, um die Entweihung zu vollenden: ein lüsterner Ausdruck in den Engeln; *Lanfranco*, der gemalte Bernini (S. 563 e) sorgt auch dafür. (Ekstase der h. Mar-
d gherita da Cortona, Pal. Pitti.) Das Jahrhundert war in diesen Sachen ganz verblendet. Ein schönes Bild des *Cavedone* (in der
e Pinak. von Bologna), Madonna auf Wolken, das Kind den unten knieenden Heiligen zeigend, enthält zweierlei Ausdruck: in dem h. Schmiede (S. Eligius?) die conventionelle Inbrunst, im h. Petronius aber, mit seinen drei Chorknaben, eine ruhige, rituelle Andacht; wie ungleich ergreifender die letztere auf uns wirkt — ahnte es der Meister oder nicht?

Auch die Madonna wird jetzt dann mit der grössten Vorliebe dargestellt, wenn sie nicht mehr bloss Object der Anbetung ist, sondern selber die überirdische Sehnsucht, den heiligen Schmerz empfindet. Jener schöne Kopf des *van Dyck* (S. 911 d) beweist es allein schon; die Assunten und Schmerzensmütter repräsentiren fast durchgängig ein höheres Wesen als die blosse Mutter des Bambino, die eben doch dem Naturalismus anheimfällt, ohne dabei immer naiv zu sein, wie in jenen herrlichen Bildern Murillo's. Es giebt gute, in Correggio's Art gemeinte Mütter und heilige Familien von den *Caracci*, zumal *Annibale*. Von *Guercino* kommen einzelne Madonnen mit edel-matronalem Ausdruck vor. *Guido* ist sehr ungleich; eine
f gute frühe h. Familie im Pal. Spinola (Via Garibaldi) zu Genua; aber eine seiner wichtigsten Madonnen, die er als besonderes Bild
g (Gal. zu Turin, Copie in der Brera, eine Nachahmung von *Elis.*
h *Sirani* in der Gall. Nazionale zu Rom) und dann als Bestandtheil des
i grossen Bildes vom Pestgelübde (Pinakothek zu Bologna) be-

handelt hat, sieht unleidlich prätentiös aus, als liesse sie das Kind für Geld sehen. Ueberhaupt wird die Mutter in dieser Epoche nur zu oft eine missmuthige Wärterin des Kindes (Ovalbild des *Maratta* in der Gall. Nazionale zu Rom); sie hat oft etwas zu schelten, so dass a Musikputten u. dgl. Dienerschaft nur ganz schüchtern mit einer abgemessenen Ergebenheit ihre Befehle empfangen und der kleine Johannes sich kaum recht herbeiwagt. Das vornehme zurückhaltende Wesen, das hier den heiligen Personen zugetraut wird (S. 923 oben), findet seine Parallele in damaligen Ansichten über den geistlichen Stand. — Nicht umsonst fühlt man sich immer wieder von *Sassoferrato* gefesselt, dessen milde, schöne, gewissenhaft gemalte Madonnen ohne Ausnahme ein Mutterherz haben, worüber man den Mangel an höherem Leben und malerischem Sinn fast vergisst. Beispiele a. m. O., besonders Gal. Borghese in Rom; Brera Nr. 415; b Galerie zu Turin; in S. Sabina zu Rom, Kap. rechts vom c Chor, das einzige grössere Altarbild: Madonna del Rosario, von trefflichster Ausführung; — in den Uffizien und im Pal. Doria zu d Rom (III, 9) betende Madonnen ohne Kind, demüthig abwärts schauend, ohne die Verhimmelung, durch die sich z. B. Carlo Dolci von Sassoferrato gründlich unterscheidet. — Unter den Madonnen der Naturalisten wird eines der oben (S. 901 c) erwähnten Bilder des *Pellegro Piola* zum Besten und Liebenswürdigsten gehören; *Caravaggio* dagegen überträgt auch diese einfache Aufgabe in seine beliebte Zigeunerwelt (grosse h. Familie in der Gal. Borghese). e Aehnlich *Schidone* (Pal. Pallavicini zu Genua). *Maratta's* Ma- f donnen sind wiederum der Nachhall des Guido.

Die Santa Conversazione (Madonna mit Heiligen) muss sich nun, wie schon bei den spätern Venezianern, irgend einem Affect und Moment bequemen, indem Madonna und das Kind zu einem der Heiligen in eine besondere Beziehung treten, wobei sich dann auch die Uebrigen irgendwie betheiligen. Unzählige Male geschah dies z. B. unter Correggio's Aegide mit der bedenklichen Scene der Vermählung der heil. Catharina. Aber noch häufiger wird Mutter und Kind aus der Erdenräumlichkeit hinaus in die Wolken versetzt und mit Engeln umgeben; es beginnt das Zeitalter der Glorien und Visionen, ohne die zuletzt kaum mehr ein Altarbild zu Stande kommt. Das Vorbild ist dabei nicht die Madonna von Foligno, sondern direct oder indirect die Domkuppel von Parma mit der illusionären Untensicht, der Wolkenwirklichkeit, den Engelschaaren. Dieser Art sind mehrere Hauptbilder der Pinakothek von Bo- g logna, wie z. B. *Guido's* schon erwähntes Bild des Pestgelübdes, in dessen unterer Hälfte sieben Heilige knieen, zum Theil von dem bedeutendsten Ausdruck, der ihm zu Gebote steht; — *Guercino's*

Einkleidung des h. Wilhelm von Aquitanien ebenda theilt mit seinem a Martyrium der h. Petronilla (Gal. des Capitols) den Uebelstand, dass die himmlische Gruppe ausser Verbindung mit der irdischen bleibt und doch zu nahe auf diese drückt; aber auch die breite, meisterlich energische Behandlung ist in beiden Bildern dieselbe. (Auch wieder ein Beleg für die Vertauschung der Santa Conversazione gegen ein momentanes Geschehen; eigentlich mussten nur die hh. Felix, Wilhelm, Philipp und Jacob mit der Madonna auf Einem Bilde vereinigt werden.) — *Luca Giordano* ist bei einem solchen Anlass von seinem unzerstörbaren Temperament richtig ge- b führt worden; seine Madonna del Rosario (Mus. zu Neapel) schwebt unter einem von Engeln getragenen Baldachin auf Wolken einher, während vorn die hh. Dominicus, Clara u. a. Andächtige verehrend ihrer harren; diese Uebertragung der Glorie in eine himmlische Procession war echt volksthümlich neapolitanisch, und das Einzelne ist auch danach gegeben. (Ein anderes grosses Bild von Luca in der c Brera.) — Ins Maasslose geht z. B. die Doppelvision des *Ercole* d *Gennari* (Pinak. von Bologna): die Madonna erscheint auf Wolken dem ebenfalls auf Wolken über stürmischem Meer schwebenden h. Niccolò von Bari. Auch der Contrast der Glorien mit Martyrien, so poetisch er sich anlässt, hat etwas künstlerisch Unechtes. (S. 925 unten.)

Aber das Ueberirdische kommt selbst in die einsame Klosterzelle, in das Dasein eines einzelnen heiligen Menschen hereingeschwebt. Hier, in geschlossenen Räumen, ist die örtliche Wirklichmachung in der Regel sehr störend. Es würde wie Spott klingen, wenn wir selbst die besten derartigen Bilder von dieser Seite prüfen und namentlich das Benehmen der hier ganz ungenirten Engel näher e schildern wollten. (Pinak. von Bologna: der h. Antonius von Padua, dem Bambino den Fuss küssend, von *Elisabetta Sirani;* — f S. Giacomo Magg. zu Bologna, 4. Altar r.: Christus erscheint dem Giovanni da S. Facundo, von *Cavedone.*) Wenn ein herber Naturalist wie z. B. *Spagnoletto* das Visionäre weglässt, so kommt wenigstens ein harmloses Genrebild zu Stande; sein h. Stanislas g Kostka (Gal. Borghese) ist ein einfacher junger Seminarist, dem man ein Kind auf den Arm gelegt hat, und der gutmüthig aufmerkt, wie es ihn am Kragen fasst.

Die auf Wolken schwebende Madonna ist in dieser Zeit kaum mehr zu unterscheiden von der Assunta, der gen Himmel fahrenden Maria. (Wie deutlich hatte noch Tizian die Assunta als solche bezeichnet!) Auch jetzt werden übrigens gewisse Bilder ausdrücklich als Himmelfahrten gemalt. So das colossale Bild *Guido's* in S. Am- h brogio zu Genua (Hauptaltar rechts), eines derjenigen Meisterwerke, die kalt lassen. Von den Assunten des *Agostino* und *Annibale Ca-*

racci in der Pinakotek zu Bologna ist die erstere bedeutendere a wieder ein rechtes Beispiel der räumlichen Verwirklichung des Uebersinnlichen; das „Aufwärts“ ist durch schiefes Liegen auf einer schönen Engelgruppe veranschaulicht; glücklicher Weise giebt auch noch der Kopf den schönen Eindruck der sich in Wonne auflösenden Sehnsucht. — Die unten am Grabe versammelten Apostel erheben sich selten zu irgend einer reinen Begeisterung.

Einzelne Altarbilder sind auch ganz mit der Glorie angefüllt. In S. Paolo zu Bologna (2. Kap. rechts) sieht man eines der treff- b lich gemalten Bilder des *Lod. Caracci*, „il Paradiso“; merkwürdig als vollständiges Specimen jener Engelconcerte, durch welche die Schule sich von ihrem Ahn Correggio wider Willen unterscheidet. Seine Engel haben selten Zeit zum Musiciren. — Ein eigenthümliches Glorienbild des *Bonone* steht in S. Benedetto zu Ferrara c auf dem 3. Altar links; der Auferstandene wird von neun auf Wolken um ihn gruppirten benedictinischen Heiligen verehrt, geküsst, angebetet, bestaunt; die Santa Conversazione wird zur gemeinschaftlichen ekstatischen Verklärung. (Parallele: Fiesole's Fresco in S. Marco, S. 637 l.)

Vor allem aber sind die Glorien der Hauptgegenstand für die Kuppel- und Gewölbemalereien (s. S. 346). Correggio's gefährliches und unerreichbares Vorbild wird anfangs ernst genommen. Es ist unmöglich, einer Arbeit die Achtung zu versagen wie z. B. den Fresken des *Lod. Caracci* an dem Bogen vor der Chornische des Domes von Piacenza; diese jubelnden Engel, welche Bücher d halten und Blumen streuen, haben ein grandioses Leben und einen fast ganz echten monumentalen Stil. *Domenichino's* vier Evangelisten an den Pendentifs der Kuppel von S. Andrea della Valle zu e Rom sind zum Theil grossartiger als irgend eine Pendentifgestalt in Parma; und wenn er mit den allegorischen, noch sehr schön gezeichneten Figuren der Pendentifs von S. Carlo a' Catinari gleich- f gültig lässt, wenn er in den auffallend geringern Pendentifs des Tesoro im Dom von Neapel Allegorisches und Ueberweltliches g auf anstössige Weise mischt, so geben wir dort der Allegorie als solcher, hier der gedrückten Stimmung des arg misshandelten Meisters die Schuld. *Guido* bringt in seinem (sehr übermalten) Engelconcert bei S. Gregorio in Rom (von der 3. Kap. daneben die rechts) h wenigstens einen ganz naiven und heitern Eindruck hervor durch die schönen jugendlichen Gestalten ohne Pathos. In der Glorie des h. Dominicus (Halbkuppel der Kap. des Heiligen in S. Domenico i zu Bologna) richten zwar die musicirenden Engel einen conventionellen Blick nach oben; Christus und Maria sind im Ausdruck des Empfangens ganz unbedeutend, allein höchst grandios schwebt

der Heilige, dessen schwarzer Mantel von Putten ausgespannt wird. — Zu diesen frühen, mit höherer Anstrengung gemalten Glorien gehört a auch *Bonone's* schöne Halbkuppel in S. Maria in Vado zu Ferrara, anbetende Patriarchen und Propheten. — Unter den Neapolitanern ist *Stanzioni* der gewissenhafteste; an der Flachkuppel der Kap. b des h. Bruno zu S. Martino in Neapel (die 2. links) ist trotz der allzu gründlich gehandhabten Untensicht das anbetende Aufwärtsschweben des Heiligen, die Wolken von Putten, das Concert der erwachsenen Engel ungemein schön und stilvoll gegeben; — an der Flachkuppel der 2. Kap. rechts dagegen hat Stanzioni der Auffassung seiner Schule seinen vollen Zoll entrichtet in einem Gegenstande, der über ihren Horizont ging: Christus in der Vorhölle. — Ausserdem ist hier ein Maler zu beachten, bei dem man sonst nicht gegewohnt ist, Besseres in dieser Gattung zu suchen: der *Calabrese.* c In S. Pietro a Majella hat er in flachen Deckenbildern die Geschichten Papst Cölestin's V. und der h. Catharina von Alexandrien gemalt, diesmal nicht bloss mit äusserlicher Energie, sondern mit Geist und Besonnenheit; beinahe würdevoll wird sein Naturalismus in dem Bilde, wo die Leiche der Catharina von fackeltragenden und blumenstreuenden Engeln auf Wolken nach dem Sinai gebracht wird.

Allein nur zu bald gestaltet sich die Gewölbemalerei zum Tummelplatz aller Gewissenlosigkeit. In Erwägung, dass selten jemand die physischen Kräfte habe, ein Deckenbild genau und lange zu prüfen, und dass man doch nur für den Gesammteffect einigen Dank ernte, reducirte man sich auf den Stil, von dem bei Anlass des Pietro da Cortona (S. 903) die Rede gewesen ist. Den Uebergang macht der gewissenlose *Lanfranco*, zunächst indem er den d Domenichino bestahl (Pendentifs der Kuppel im Gesù Nuovo zu e Neapel, auch die in SS. Apostoli daselbst, wo auch all die gleichgültigen, unwahren Malereien der Decke und der bessere „Teich von Bethesda“ über dem Portal von Lanfranco sind), dann durch zuerst schüchternes, bald frecheres Improvisiren (Gewölbe und Wandf lunetten in S. Martino daselbst; Kuppel in S. Andrea della Valle zu Rom). Wie er sonst das Uebersinnliche anzupacken geg wöhnt war, zeigt z. B. sein h. Hieronymus mit dem Engel (Museum von Neapel). Die Nachfolger bekamen nun nicht bloss Kuppeln, sondern Kirchengewölbe aller Art mit Glorien, Paradiesen, Assunten, Visionen zu füllen; ausser den schwebenden, in allen Graden der Untensicht gegebenen Gruppen und Gestalten setzt sich am Rande ringsum ein Volk von andern Gruppen an, das auf Balustraden, Absätzen u. s. w. steht (wofür P. Veronese freilich in Palastdecorationen das Vorbild gegeben hatte): für diese schuf *Pozzo* (s u. Decor.) jene neue Räumlichkeit in Gestalt prächtiger perspectivischer Hallen. Wo bleibt nun das wahrhaft Ueberirdische? Mit einer unglaub-

lichen Oberflächlichkeit sieht man dem Correggio das Aeusserlichste seiner Schwebeexistenz, seiner Leidenschaft, seiner Ekstasen, namentlich seine Wolken und Verkürzungen ab und combinirt daraus jene tausende von brillanten Schein- und Schaumscenen, deren illusionäre Wirkung dann noch durch die oben (s. S. 347u fg.) geschilderten kümmerlichen Hilfsmittel gesteigert und gesichert werden soll. Wer möchte in diesem Himmel wohnen? wer glaubt an diese Seligkeit? wem giebt sie eine höhere Stimmung? welche dieser Gestalten ist auch nur so ausgeführt, dass wir ein Interesse an ihrem Himmelsdasein haben könnten? Wie lungern die meisten auf ihren Wolken herum, wie lässig lehnen sie davon herab!

Ausser den bei obigem Anlass angeführten Arbeiten des Pozzo u. A. sind noch am ehesten folgende zu nennen: *Gauli:* das grosse Fresco im Hauptschiff des Gesù in Rom, mit besonders flink gehandhabten Farben und Verkürzungen; der Maler will mit allen Mitteln glauben machen, dass seine Heerschaaren aus dem Empyreum durch den Rahmen herabschwebten gegen den Hochaltar hin. (Oelskizze im Pal. Spada.) — In Genua die brillantesten: *Giov. Batt. Carlone* (Fresken von S. Siro etc.) und *Carlo Baratta* (S. M. della Pace, Querschiff r., Assumption der h. Anna). — In Venedig: der hellfarbige *Giov. Batt. Tiepolo*, der die Untensicht vielleicht am weitesten treibt, an dessen geistreicher Lebendigkeit und decorativem Sinn jedoch jedes malerisch gebildete Auge seine Freude haben wird. (Sieg des Glaubens an der Decke von S. M. della Pietà, an der Riva; Glorie des h. Dominicus in Ss. Giov. e Paolo, (letzte Kap. r.); dasselbe in S. M. del Rosario; die colossalen, sehr bedeutenden Deckengemälde der Scuola del Carmine; dann (das Schönste, was Tiepolo in Italien gemalt) der grosse Saal im Pal. Labbia; von ähnlicher Meisterschaft, dabei tadellos erhalten der Saal im Appellhof (Pal. Clerici) zu Mailand; — geringer meist seine Altarbilder, wie die in der Chiesa della Fava, in S. Alvise, in S. Paolo, in der Akademie zu Venedig, in der Gal. zu Vicenza, im Santo zu Padua u. a.; einzelne Fresken noch in mehreren Palästen Venedigs; ein riesiges Decorationsbild mit dem Triumph des Germanicus in der Galerie zu Turin; ein schönes Bild im Speisesaal des Seminars zu Venedig. — In der Villa Valmarana bei Vicenza der reiche Freskenschmuck mit Motiven aus antiken und italienischen Dichtern. In Udine verschiedene Altarbilder in den Kirchen; eine Sitzung des Malteserordens in der Galerie; die Fresken einer langen Galerie und einer Decke im Pal. Vescovile; sehr interessant auch der Schmuck der Chiesa alla Purità (ebenda), von ihm und seinem Sohne *Domenico.* — Auch der zuweilen sehr erträgliche Manierist *Giov. Batt. Piazzetta* verdient Erwähnung (Glorie des h. Dominicus in Ss. Gio-

a b c d e f g h i k l m n o p q r s t

a vanni e Paolo; junge Wahrsagerin in der Akademie). In einzelnen Köpfen ist der Künstler sogar ansprechend durch die wirkungsreiche Vertheilung von Licht- und Schattenmassen.

Wie zuerst *Mengs* mit seinem einsamen kalten Protest dieser wuchernden Ausartung gegenüberstand, ist oben (S. 904) erwähnt worden. Die vollständige Reaction von Seiten eines neuclassischen Stiles, den wir nicht mehr zu schildern unternehmen, tritt ein mit b *Andrea Appiani d. j.* (Fresken in S. M. presso S. Celso in Mailand.)

✠

Die profane Malerei ist in Zeiten eines allverbreiteten Naturalismus von der heiligen kaum zu scheiden. Vollends die Geschichten des alten Testamentes z. B. in den vielen Bildern von halben und ganzen Figuren, die aus *Guercino's* Werkstatt hervorgingen, werden von den profanen Historien im Stil nicht abweichen. Es giebt z. B. gerade von Guercino ausser den gleichgültigen Historien auch einige vortreffliche, wie die oben (S. 903 d—f) genannten, oder c wie sein „Salomo mit der Königin von Saba“ (S. Croce in Piacenza, Querschiff rechts). — Geschichten wie die der Susanna, oder der Frau des Potiphar mit Joseph (grosse Bilder des *Biliverti* im d Pal. Barberini zu Rom und in den Uffizien), oder des Loth und seiner Töchter, Situationen, wie die der Judith nehmen von der Bibel nicht mehr als den Vorwand her. (Die Susanna des *Ca-* e *puccino* im Pal. Spinola, Via Garibaldi, zu Genua). Die schönste f Judith ist ohne allen Zweifel die des *Cristofano Allori* (Pal. Pitti, g kleiner im Pal. Corsini zu Florenz); freilich eine Buhlerin, bei der es zweifelhaft bleibt, ob sie irgend einer Leidenschaft des Herzens fähig ist, mit schwimmenden Augenlidern, schwellenden Lippen und einem bestimmten Fett, wozu der prächtige Aufputz vorzüglich gut stimmt. Edler ist wohl bisweilen *Guido's* Judith (z. B. h im Pal. Adorno zu Genua); auch die des *Guercino* (S 924 i); bei beiden hie und da mit dem Ausdruck sehnsüchtigen Dankens. — Auch die Tochter des Herodes ist als Gegenstand am besten i hier zu nennen. (Kalt und pomphaft, von *Guido*, Gal. Nazionale in Rom.) Bei *Domenichino* sind alttestamentliche Historien im ganzen k das Allerschwächste. Vier Ovale al fresco, in S. Silvestro a Monte Cavallo zu Rom, linkes Querschiff (im rechten Querschiff sieht man das fleissige Hauptbild eines seiner wenigen Schüler, *Ant. Barbalunga*, Gott-Vater ln einer Glorie, unten zwei Heilige); — im Ca- l sino Rospigliosi: das Paradies, und der Triumph David's (?); — m Pal. Barberini: der Sündenfall aus lauter Reminiscenzen bestehend. — David mit Goliath's Haupt, das Gegenstück zur Judith, unzählige Male, am gemeinsten von *Domenico Feti*, der ihn auf dem Haupte sitzen lässt (früher im Pal. Manfrin in Venedig).

Die Parabeln des neuen Testamentes, die durch edle Behandlung gar wohl einen biblischen Typus erhalten können, ermangeln in dieser Zeit durchgängig einer solchen Weihe, ohne doch durch genrehaften Reiz (wie Teniers) oder durch Miniaturpracht (wie Elsheimer) zu entschädigen. Dem *Calabrese*, als er die Rückkehr des verlornen Sohnes malte (Museum von Neapel), erschienen offenbar die Präcedentien seiner Hauptperson als etwas sehr Verzeihliches. „Es hat eben sein müssen.“ — *Domenico Feti* (kleine Parabelbilder im Pal. Pitti, in den Uffizien und sonst) ist hier einer der Bessern. a b c

Die eigentlich profane Malerei, mythologischer, allegorischer und historischer Art, wozu besonders noch eine Menge Scenen aus Tasso kommen, kann hier nur kurz berührt werden. Die *Caracci* gaben mit ihrem Hauptwerk im Pal. Farnese im ganzen den Ton an. Wie sie hier die idealen Formen bildeten, ohne reine Grösse und ohne rechtes hinreissendes Leben (S. 902 c), aber tüchtig und consequent, so componirten sie auch die Liebesscenen der Götter. Was sie in Bologna von römischer Geschichte u. dgl. in die Friese von Sälen gemalt haben (Pal. Magnani, Pal. Fava), ist daneben kaum des Aufsuchens werth. Um so beachtenswerther die Fresken des talentvollen *Agostino Caracci* im Pal. del Giardino zu Parma (nicht von Lodovico Caracci). *Guido's* Aurora (s. oben 902 e) wird immer unter den mythologischen Darstellungen den ersten Platz behaupten. Werthvoll, namentlich zum Vergleich mit Tizian's berühmtem Bild, Guido's „Irdische und himmlische Liebe“ im Museo Civico zu Pisa. — Das Beste und Schönste verdankt man demnächst *Domenichino*. Das Bild der schiessenden und badenden Nymphen (Gal. Borghese in Rom) zeigt zwar weder ganz reine Formen, noch venezianische Lebensfülle, allein liebenswürdige Motive und jenen idyllischen Charakter, der hier wie bei den Venezianern die glücklichste Eigenschaft mythologischer Bilder ist. Die abgenommenen Fresken aus der Villa Aldobrandini bei Frascati (jetzt ebenda) behaupten diesen selben Charakter durch ihre Anordnung in grossartigerer Landschaft. Die Deckenfresken im Hauptsaal des Pal. Costaguti in Rom enthalten zwar eine unglückliche Allegorie (der Gott der Zeit hilft der Wahrheit, sich zum Sonnengott zu erheben), aber die Formen sind schöner und gewissenhafter als bei den andern Malern, die in diesem Palast gemalt haben (Guercino, Albani, Lanfranco etc.). Zwei kleine, sehr hübsche mythologische Bildchen im Pal. Pitti. — Der Nächste, welcher in der Behandlung des Mythologischen von Domenichino lernte, war *Albani*, dessen Fresken im Pal. Verospi zu Rom (S. 902 d) schon erwähnt wurden. Von seinen Rundbildern der vier Elemente ist die eine grössere Redaction (Galerie von Turin) eine der tüchtigsten Leistungen der modern-italienischen mythologischen Malerei, während die kleinere (Gal. Borghese) wenigstens die koketteste d e f g h i k l m n

Lieblichkeit erreicht, deren ein Bologneser fähig war; ein paar
a hübsche kleine Bilder in den Uffizien; hübsche Putten am Gewölbe
b der Chornische in S. M. della Pace zu Rom.

Den tiefsten Eindruck muss Domenichino auch hier auf *Nic. Poussin* gemacht haben, der ihn in Frische der Auffassung wie in Leuchtkraft und Feinheit der fast venezianischen Färbung gleich sehr übertrifft. Italien besitzt leider fast nur noch Copien, die meist durch Farblosigkeit völlig reizlos sind. Die beiden allein
c echten Bilder, die ganz frühe Novellenscene im Pal. Colonna und
d der „Theseus zu Trözene" in den Uffizien, sind grade unbedeutende und nachgedunkelte Werke. — *Guercino* hat ausser jenen Fresken der Villa Ludovisi (S. 906 e) eine Anzahl meist gleich-
e gültiger Historienbilder gemalt (Mucius Scaevola, in Pal. Pallavicini zu Genua), unter denen nur die genannte Dido auf dem
f Scheiterhaufen (im Pal. Spada zu Rom) durch Schönheit des Ausdruckes und durch ungemeine Kraft der Farbe sich auszeichnet. —
g Von dem sonst wenig gekannten *Giacinto Geminiani* ist in den Uffizien (I. Gang) eine „Auffindung der Leiche Leander's", welche die besten Inspirationen eines Guercino und Poussin zu vereinigen scheint. — *Guido* lässt mit solchen Scenen in der Regel kalt. Seine Nau-
h sikaa (Museum von Neapel) hält mit grosser Seelenruhe Hof zwi-
i schen ihren Mägden. Seine Entführung der Helena (Pal. Spada) geschieht wie ein anderer Ausgang am hellen Tage. In den Uffizien:
k Bradamante und Fiordospina, ein gutes Bild; die streitenden Genien
l (Gal. von Turin) ein glückliches Motiv.

❧

Die Naturalisten malen lieber das Heilige profan als das Profane ideal; sie entschädigen sich durch das Genre. *Salvator*, der ihnen entrann, um sich in allen möglichen Gattungen zu versuchen, gab in
m seinem schon erwähnten Catilina (Pal. Martelli und Pal. Pitti) eine ausgesuchte Gesellschaft bösartigen, vornehm costumirten Ge-
n sindels. *Carlo Saraceni* malte z. B. (Pal. Doria in Rom) die Juno, die dem enthaupteten Argus die Augen mit eigenem Finger ausgräbt, um sie auf ihren Pfau überzutragen; der Charakter der Göttin ist dieser Action gemäss.

Mit *Pietro da Cortona*, bei den Neapolitanern mit *Luca Giordano*, beginnt auch für die mythologische und allegorische Frescomalerei das Zeitalter der reinen Decoration. Pietro's ungeheures Deckenfresco, das den Ruhm des Hauses Barberini verherrlicht, und seine Deckenmalereien im Pal. Pitti wurden schon angeführt; um zu errathen, was er eigentlich meint, bedarf es einer beträchtlichen Kenntniss der barberinischen und mediceischen Hausgeschichte. Der Plafond *Luca's*
o in der Galleria des Pal. Medici in Florenz zeigt, wie Cardinal

Leopold, Prinz Cosimo (III.) u. A. als Lichtgottheiten auf den Wolken dahergeritten kommen; ringsum ist der ganze Olymp vertheilt. Wie gerne geht man von da zu *Giov. da San Giovanni*, dessen Allegorien (im grossen untern Saal des Pal. Pitti) noch absurder ersonnen, aber doch noch mit Liebe, Schönheitssinn und Farbenglanz ausgeführt sind. — Die Cortonisten und Nachfolger Luca's noch einmal zu nennen, wie sie sich durch die Paläste von ganz Italien verbreiteten, verbietet uns der Raum. Wer sich von ihrer Stilcomplicität einen Begriff machen will, braucht z. B. nur dem beliebten Thema vom Raub der Sabinerinnen nachzugehen und aufzumerken, was an diesem Moment durchgängig und ausschliesslich hervorgehoben wurde. Luca selbst hat in kleinern Bildern, wie z. B. der Galathea in den Uffizien, bisweilen eine Naivetät in Rubens' Art. — Im 17. Jahrh. sind dann die oben (S. 903i u. fg.) genannten römischen Maler auch in der profanen Gattung bemüht, regelrechte und fleissige Bilder ohne alle Nothwendigkeit zu stande zu bringen; in den Plafonds fürstlicher Säle dagegen lässt man sich schon eher auf Cortona's Manier gehen, sowohl im allegorischen Inhalt als auch im Malwerk. Pal. Colonna: in der Galerie die zu Ehren des Marcantonio Colonna allegorisch verklärte Schlacht von Lepanto; ein anderer Plafond, von *Luti* zu Ehren Papst Martin's V.

a b c

Auch mit der Genremalerei, die besonders bei den eigentlichen Naturalisten gedieh, dürfen wir uns nicht aufhalten. *Caravaggio*, der Schöpfer der neuen Gattung, wählt sich zu deren Gefäss das lebensgrosse venezianische Halbfigurenbild und giebt ihm einen unheimlich witzigen oder schrecklich dramatischen Inhalt auf schlichtem dunkeln Grunde. Seine Spieler (früher im Pal. Sciarra), seine lüsterne Wahrsagerin (Gal. des Capitols), sind weltbekannt; im Grunde gehören sein „Zinsgroschen" und „Christus unter den Schriftgelehrten" auch hierher. Diese Gattung, bald mehr zur Geschichte, bald mehr zum Familienporträt sich hinneigend, fand rasch durch ganz Italien Anklang, trotz ihrer Armuth und Einseitigkeit. Die Schüler Guercino's malten manches der Art. Der ganze *Honthorst* geht vorzugsweise darin auf, nur mehr nach der burlesken Seite hin. (Pal. Doria in Rom, Uffizien, wo u. a. sein Bestes, ein Souper von zweideutiger Gesellschaft; anderes in allen grösseren Sammlungen.) Andere Nachahmer: *Manfredi*, *Manetti*, *Giov. da San Giovanni* (alle im Pal. Pitti), *Lionello Spada* (grosse Zigeunerscene in der Gal. von Modena); — einiges recht Gute in der Akad. von Venedig: ein Lautenspieler mit Weib und Knabe, eine Gruppe von drei Spielern (etwa von *Carlo Saraceni?*, dem die treffliche Figur eines Lautenspielers im Pal. Spinola zu Genua angehört). — Ganz eigenthümlich ein Halbfigurenbild *Ribera's* in der Turiner

d e f g h i

Gal. (Bernardo Strozzi gen.); Homer als blinder Improvisator mit der Geige, neben ihm sein Schreiber; mit Liebe gemalt. — Andere gehen ins harmlose Existenzbild zurück; *Capuccino* und *Luca Gior-*
a *dano* malen Köchinnen mit Geflügel (Pal. Rosso in Genua; Pal. Doria in Rom); der *Calabrese* aber, vielleicht wie die letztgenannten von Niederländern inspirirt, schuf ein grosses stattliches Concert in
b ganzen Figuren (Pal. Doria). — *Salvator's* halbe und ganze Figuren
c sind häufig zu renommistisch aufgefasst (Pal. Pitti: un Poeta; un
d Guerriero). In der Gal. zu Turin ein treffliches Genrebild aus der Bologneser Schule von *G. M. Crespi* (s. o. S. 926): der h. Nepomuk, die Beichte der Königin anhörend, während ein armer Mann wartet.

Neben diesem caravaggesken Genre gab es seit Anfang des 17. Jahrh. in Rom ein anderes im eigentlich niederländischen Sinne. Die Holländer *Pieter van Laar*, *Michel Angelo Cerquozzi*, *Jan Miel*, der Franzose *Jaques Callot*, die beiden Vlamen *de Wael* (von *C. de*
e *Wael* die früher Callot zugeschriebene Folge in der Akademie zu Venedig; anderes zerstreut in ital. Galerien) und mehrere andere nordische und italienische Maler haben in dieser Gattung die wahren Gesetze und Bedingungen erkannt und danach manches Vortreffliche geschaffen. — Leider besitzen die italienischen Sammlungen meist geringere und nachgedunkelte Werke dieser Holländer, zum Theil auch abscheuliche Nachahmungen und Copien. Ein nationales Genre dieser Richtung entwickelt sich nur in Venedig, wo *Pietro Longhi* (1702 bis 62) eine beträchtliche Zahl einfacher Scenen des venezianischen Lebens mit feinem Humor, obgleich ohne Geschick in Zeichnung
f und Färbung, geschaffen hat. Besonders in der Akademie, im Museo Correr und in der Gal. Querini Stampaglia. — Weitaus bedeutender sind die ausserordentlich malerischen Genrebilder von
g *G. B. Tiepolo*, leider sämmtlich in Privatbesitz (u. a. beim Conte Papadopoli in Venedig). Eine hervorragende historische Darstellung aus der Zeit des Künstlers, mit kleinen Figuren, ist das sog.
h Concilium in Arena im Museo Civico zu Udine.

Dies alles wird weit überboten durch jene Anzahl von Kleinodien der eigentlichen holländischen und vlämischen Schule in Turin und in den Uffizien, deren Besprechung wir uns versagen müssen. Die Vereinigung des Bedeutendsten dieser Art, was die beiden genannten Galerien besitzen, würde schon eine Sammlung bilden, die hinter mancher grösseren Sammlung des Nordens nicht allzu sehr zurückzustehen hätte. Auch die Brera, Gal. Borghese, Pal. Bianco (Genua) und die Akademie zu Venedig und von Privatsammlungen die Galerie Mansi in Lucca, die Gal. des Conte Belgiojoso in Mailand enthalten manches Gute und Interessante. — Es seien wenigstens die Meisterwerke darunter genannt:
i in den Uffizien: *J. Steen*, das Abendessen (Nr. 977), *G. Dou*,

Kinder auf dem Schulgange (Nr. 926), *Fr. Mieris*, der Charlatan (Nr. 854), *G. Metsu*, eine Lautenspielerin (Nr. 918) und der Besuch des Jägers (Nr. 972); in der Gal. zu Turin: *Fr. Mieris*, Selbst- [a] porträt, *G. Dou*, die Traubenpflückerin, *D. Teniers*, seine Frau und Sohn musicirend, in einer Schänke, *C. Netscher*, der Scheerenschleifer (dat. 1662), und ein interessantes Bild, ein Kircheninterieur von *P. Saenredam* mit Staffage von *A. v. Ostade*. Das dem Watteau zugeschriebene farbenprächtige Bild in den Uffizien (Nr. 671) ist [b] vielmehr ein vorzügliches Werk des *Lancret*.

Die damalige officielle Aesthetik der Italiener verabscheute im ganzen das Genre, soweit es nicht, wie ihre übrige Malerei, im Affect aufgehen wollte. Daher der Vorzug jener Halbfigurenbilder ohne räumliche Umgebung und ohne Zuthaten.

In den kleinern Nebengattungen repräsentirt *Castiglione* das Thierstück, ohne recht zu wissen, was er wollte, in zum Theil lebensgrossen Möblirbildern (Pal. Colonna in Rom; Uffizien), *Mario de' Fiori* [c] aber eine nur decorativ gemeinte Blumenmalerei. Man vergleiche damit die unendliche Naturliebe eines *Jan D. de Heem* und die zwar schon mehr conventionelle, aber noch höchst elegante Palette eines *Huysum* (Pal. Pitti). — Die grösste Sammlung von Blumenstücken, [d] worunter treffliche von *J. de Heem*, in der Turiner Galerie. Ebenda [e] ein vorzüglicher *Paulus Potter* (vier Rinder, dat. 1649); — von *Snyders* und *J. Fyt* gute Stillleben.

Eine eigenthümliche Gattung der damaligen italienischen Kunst war ihre Schlachtenmalerei, d. h. die Darstellung des Gewühles als solches, wesentlich nach Farben und Lichtmassen angeordnet. Ausser *Cerquozzi* hat *Salvator Rosa* hierin den Ton angegeben. Von ihm und seinen neapolitanischen Nachahmern *Aniello Falcone* und *Micco Spadaro* Schlachten und Aufruhrsbilder im Museum von Neapel; [f] von Salvator selbst eine grössere und eine kleinere Schlacht im Pal. Pitti, einiges auch im Pal. Corsini zu Florenz. Von dem farben- [g] reichern *Bourguignon*, einem Nachfolger des S. Rosa, ist echt und gut die sog. Schlacht bei St. Quentin in der Gal. von Turin; [h] ferner zwei Schlachten in der Gal. Borghese, eine grosse im Pal. [i] Pitti, zwei grosse (wahrscheinlich Abbildungen bestimmter Ereignisse) [k] und zwei kleinere in den Uffizien u. a. a. O. Gegenüber dem ganz [l] geistesleer gewordenen, einst von der Constantinschlacht abgeleiteten Schlachtbilde der Manieristen (z. B. bei Tempesta) muss diese neue Behandlungsweise ein grosser Fortschritt heissen. Allein neben prächtig hervortretenden Episoden (die sich dann zu wiederholen pflegen) läuft auch ganz gedankenloses Flickwerk mit. In einigen Jahrzehnten hatte man sich, wie es scheint, an der Gattung so völlig satt gesehen,

dass sie einschlief; — oder das unkriegerische Italien überliess sie den Niederländern. (Grosse Reihen von Kriegsbildern in der Gal. von a Turin: von *van der Meulen* und *Huchtenburg;* das schönste Schlachtenbild, neben zwei geringeren Werken, von *Phil. Wouwerman.*)



Eine der schönsten Aeusserungen des europäischen Kunstgeistes dieser Periode ist die Landschaftsmalerei. Ihre wichtigsten Entwicklungen gehen auf italienischem Boden, in Rom (hier grösstentheils durch Nichtitaliener) und Venedig vor sich (s. S. 849 b.)

Schon im 15. Jahrh. hatte sie die ersten naturgemässen Hintergründe geliefert, nicht um für sich etwas zu bedeuten, sondern um nach Kräften die Stimmung des Beschauers beim Anblick heiliger Scenen und liebevoll gemalter Bildnisse (vgl. Piero della Francesca, Bellini, Antonello) zu erhöhen. Dann hatte *Rafael* sie zu einer höheren, gesetzmässigen Mitwirkung herbeigezogen, als er in möglichst Wenigem das Leben der Patriarchen zu schildern hatte (S. 803 a). Von b *Polidoro* und *Maturino* die ältesten zwei Kirchenlandschaften in S. Silvestro a Montecavallo zu Rom, (vor 1527). Zu gleicher Zeit erkannten die Venezianer, *Giorgione*, *Palma* und vor allen *Tizian*, ihre hohe Unentbehrlichkeit für die Existenzmalerei und legten bei entscheidenden Anlässen den poetischen Ausdruck wesentlich mit in die landschaftliche Umgebung. Tizian zuerst hat diesen Theil der Welt in malerischer Beziehung vollkommen entdeckt und die enge Verbindung von landschaftlichen und Seelenstimmungen künstlerisch benutzt. *Correggio* kommt ihm in seiner Weise nahe; *Tintoretto* und die *Bassano* gingen ihm nach, soweit sie konnten. Bei *Dosso Dossi* liegt sogar der Hauptreiz einzelner Bilder in den landschaftlichen Gründen.

Seit dem Ende des 16. Jahrh. ist in Italien schon ein allgemeines Bedürfniss nach landschaftlicher Anregung vorhanden, dem aber die noch regierenden Manieristen nicht zu genügen vermochten.

Ausser den Gemälden kamen auch Maler aus den Niederlanden, c so *Matthäus Bril*, der z. B. im Vatican (Sala ducale, Biblioteca) Veduten und freie Compositionen, beide gleich stimmungslos, al fresco d malte. (Ein Bild im Pal. Colonna.) Dann sein jüngerer Bruder *Paul Bril* (1554—1626), der wichtige Mittelsmann für die Verbindung der niederländischen und der italienischen Landschaft. Seine frühen Bilder sind noch bunt; erst allmählich wird der Poet zum Künstler und lernt sein Naturgefühl grossartig aussprechen. Ob er dem Annibale Caracci oder dieser ihm mehr verdanke, mag dahingestellt bleiben; jedenfalls ist er der erste Niederländer, in welchem ein höheres Liniengefühl erwacht. (Bilder aus allen seinen Perioden in den e Uffizien; zwei aus der mittleren Zeit im Pal. Pitti; Frescoland- f schaften im Anbau rechts bei S. Cecilia in Rom.)

Parallel mit ihm entwickelt *Adam Elsheimer* (1578—1620) in seinen köstlichen miniaturartigen Bildchen mit reicher, meist mythologischer Staffage eine neue Richtung der Landschaftsmalerei, in der die ersten Klänge der eigentlichen Stimmungsmalerei deutlich angeschlagen sind. Seinen heimlichen Bergthälern, seinen reich bewaldeten Abhängen, deren Motive er der weiteren Umgebung Roms entlehnte, wohnt ein ganz eigener poetischer Reiz inne, der durch passende Staffage noch erhöht wird; obgleich im kleinsten Format und miniaturartig durchgebildet in einem leuchtenden, emailartigen Farbenauftrag, erscheinen sie fast gross in den Formen. Italien besitzt nur noch wenige echte Bilder von ihm, darunter allerdings ein paar Perlen: der blasende Hirte unter der Eiche (Nr. 758) und eine Hügellandschaft mit reicher Staffage aus der Fabel der Psyche (Nr. 793) in den Uffizien. Die ganz kleine Landschaft mit Hagar, vom Engel getröstet (ebenda, Nr. 772), ist etwas weicher und unbestimmter; die zehn Bildchen mit einzelnen Heiligen (ebenda, Nr. 771 und 773) sind wohl Copien von der Hand des *C. Poelenburg*. Von diesem holländischen Nachfolger, wie auch von dem etwa gleichaltrigen *B. Breenbergh*, eine reiche Auswahl meist früher kleiner Bilder in den Uffizien. Von Elsheimer's deutschem Nachahmer *König* eine Folge etwas nüchterner Landschaften in der Akademie zu Siena. Dagegen könnten die als vlämische Schule bezeichneten reichen Waldlandschaften mit Staffage aus der Fabel des Daedalus im Museum von Neapel möglicher Weise frühe, noch etwas harte und nüchterne Arbeiten von *Elsheimer* selbst sein. (Zwei frühe figürliche Compositionen, die „Stäupung Christi" und „Petrus und die Magd" in der Akademie zu Venedig.) — Den Einfluss, den dieser Meister auf die holländische Schule (selbst auf Rembrandt) und auf Claude Lorrain gehabt hat, können wir hier nicht weiter verfolgen. — Was von *Vinckboons*, *Momper* und andern Malern dieser Generation in Italien sich findet, tritt weit zurück gegen die beiden Landschaften des *Rubens* im Pal. Pitti: die „Heuernte bei Mecheln" giebt in den bescheidensten landschaftlichen Formen eine ganz wonnevolle Mitempfindung des Luft- und Lichtmomentes, während die „Nausikaa" mit ihrer reichen Fels- und Seelandschaft und ihrer phantastischen Beleuchtung uns in den Mitgenuss eines fabelhaften Daseins erhebt. Beide zählen zu den herrlichsten landschaftlichen Schöpfungen aller Zeiten. (Nicht als Pendants gemalt, wie die ungleiche Grösse zu allem Ueberfluss zeigt.) Von *Jan Brueghel* (1568—1625) finden sich (ausser mehreren trefflichen Blumenstücken) nicht weniger als zwölf der allerfleissigsten Bilder, für seinen Gönner, den Cardinal Federigo Borromeo (meist noch in Italien) gemalt, in der Ambrosiana zu Mailand; ein ausgezeichnetes in der Brera und in der Gal. zu Turin; ein ganz kleines im Pal. Doria zu Rom vereinigt z. B. folgende Staffage: Wallfischfang, Austernfang, Eberjagd und eine der

a b c d e f g h

Visionen des Johannes auf Patmos. Auch von *Jan Brueghel* d. j., Sohn des Sammetbrueghel, kommen hier und da, namentlich in Mailand, Bilder vor. — Das „Schlösschen im Weiher", von *A. van Stalbent* a (Uffizien), ist ein besonders anziehendes Bild der gleichen Richtung.

b Was von *Ruisdael* (Gal. von Turin; Pal. Pitti; Uffizien; Pal. c Bianco in Genua) u. a. Holländern in Italien ist, kommt neben den Schätzen nordischer Sammlungen nicht in Betracht. Die düstere Ge- d birgslandschaft unter Rembrandt's Namen, in den Uffizien (Nr. 979), ist in Wahrheit das Meisterwerk seines Freundes *Hercules Seghers*, ein Stimmungsbild, wie es sonst nur Rembrandt geschaffen hat.

Von Tizian stammt die Anregung her, die inzwischen die Bolognesen zu ihrer landschaftlichen Auffassung begeistert hatte. Es ist das Gesetz der Linien, das sie der niederländischen Regellosigkeit gegenüberstellen, die Oekonomie und edle Bildung der Gegenstände, die Consequenz der Farbe. Sie lassen der Landschaft einstweilen nur selten das alleinige Recht; *Annibale Caracci* hat offenbar eine gemischte Gattung erstrebt, in der Landschaft und Historie einen gemeinsamen Eindruck hervorbringen sollten. (Mehrere Halbrundbilder mit e Geschichten der Jungfrau, Pal. Doria; eine kleine Magdalena, eben- f da; eine andere im Pal. Pallavicini zu Genua; — von *Agostino* eine mit bewundernswürdiger Meisterschaft ausgeführte Felsland- g schaft mit Badenden in Gouachefarben, Pal. Pitti). Von *Grimaldi*, dem h Hauptlandschafter der Schule: Fresken im letzten Zimmer der Gal. i Borghese, biblische Landschaften im Quirinal; von *Domenichino*: k schöne Landschaft mit Badenden im Pal. Torrigiani zu Florenz; l Fresken im Casino der Villa Ludovisi. Von *Franc. Mola* kommt m mehrfach ein h. Bruno in schöner Gebirgsgegend vor (u. a. Pal. Doria).

Salvator Rosa, ein halber Autodidakt in der Landschaft, ist hier wahrer und mächtiger inspirirt als in allen übrigen Gattungen; den Werken der Bolognesen und der bald zu nennenden Franzosen verdankt er wohl nur seine höhere Ausbildung. Abendliche, oft zornig n beleuchtete Felsgegenden und schroffe Meeresbuchten (Pal. Colonna in Rom), unheimlich staffirt, sind anfangs sein Hauptgegenstand; dann erhebt er sich zu einer ruhig grandiosen, durch bedeutende Formen und Ströme von Licht überwältigenden Art. (Vor allen la Selva de' o Filosofi, d. h. die Geschichte des Diogenes, im Pal. Pitti in Florenz; p anderes im Pal. Corsini, sowie in den Uffizien ebenda.) Dazwischen oder später malte er auch frechere Bravourbilder (la Pace, im Pal. q Pitti) und sorgfältige grosse Marinen (ebenda). Eine phantastische Landschaft mit der gespenstischen Leiche des h. Paulus Eremita in r der Brera (Nr. 391). Das Meiste und Beste auch von ihm im Auslande (England). — Bilder seines Schülers *Bart. Torregiani* im Pal. s Doria zu Rom u. a. a. O., meist dem Salv. Rosa selbst zugeschrieben, der überhaupt bis in das 18. Jahrh. hinein Nachahmer aller Art und

aller Nationen aufzuweisen hat, die ihn zuweilen bis zur Caricatur (*Magnasco*, in der Gal. Poldi zu Mailand) verzerren. a

Der bewussteste von allen aber, der definitive Schöpfer der landschaftlichen Gesetze, ist *Nic. Poussin* (1594—1665). Seine echten Landschaften sind aber jetzt leider sämmtlich ausserhalb Italiens. — Sein Schüler und Verwandter war *Gaspard Dughet*, gen. *Poussin* (1613—75). Bei ihm redet die Natur die gewaltige Sprache, die noch jetzt aus den Gebirgen, Eichwäldern und Ruinen der Umgegend Roms hervortönt; oft erhöht sich dieser Ton durch Sturmwind und Gewitter, die dann das ganze Bild durchbeben; in den Formen herrscht durchaus das Hochbedeutende, namentlich sind die Mittelgründe mit einem Ernst behandelt, wie bei keinem andern. In beiden Seitenschiffen von S. Martino a' Monti zu Rom eine Anzahl von leider sehr entstellten b Frescolandschaften mit den Geschichten des h. Elias; im Pal. Colonna c 13 Landschaften in Wasserfarbe und ebensoviel im Pal. Doria. Diese d Reihen bestehen die grosse Probe, ob eine Landschaft bloss durch Linien und Hauptformen, ohne den Reiz leuchtender Farben und Details existiren könne. In der Gal. Nazionale zu Rom: der Sturm und e der Wasserfall, letzteres Bild durch Nachdunkeln, zumal des Grüns, sehr benachtheiligt, wie so häufig Gaspard's Bilder. In der Akad. f S. Luca: mehrere tüchtiger Bilder. — Im Pal. Pitti: vier gute g Bilder, die vorherrschend klar geblieben sind; in den Uffizien: h eine kleine Waldlandschaft. In der Gal. von Turin: zwei Hochbilder. i

Derjenige Typus, den Annibale vorgebildet, die beiden Poussin ausgebildet hatten, blieb nun lange Zeit in der Malerei der herrschende, so dass die Holländer mit ihrer mehr realistischen Landschaft im ganzen eine (allerdings glorreiche!) Minorität bildeten. Er stellt eine unbenutzte Natur dar, in der die Spuren der Menschenhand nur als Bauwerke, hauptsächlich als Ruinen der Vorwelt, auch als einfache Hütten zum Vorschein kommen. Das Menschengeschlecht, das wir darin voraussetzen oder auch wohl dargestellt finden, gehört entweder der alten Fabelwelt oder der heiligen Geschichte oder dem Hirtenleben an; der Eindruck im ganzen ist daher ein heroisch-pastoraler.

Seine höchste Verklärung erhielt dieser Typus durch den Zeitgenossen der Poussin *Claude Gelée*, gen. *Lorrain* (1600—1682). Er war längere Zeit der Gehilfe des *Agostino Tassi*, eines Mitstrebenden des Paul Bril (Werke Tassi's in der Gal. Nazionale zu Rom, in den Uf- k fizien und im Pal. Pitti) und hat Elsheimer's Einfluss in sich auf- l genommen; seine Höhe erreichte er nach einer höchst prüfungsvollen Jugendzeit in Rom. Seine Landschaften sind im Bau weniger gewaltig als die des Poussin, allein es liegt darauf ein unaussprechlicher Zauber. Claude, als reingestimmte Seele, vernimmt in der Natur die Stimme, die vorzugsweise den Menschen zu trösten bestimmt ist, und spricht ihre Worte nach. Wer sich in seine Werke vertieft — schon ihre

gleichmässige schöne Vollendung macht dies zu einer dankbaren Arbeit — für den ist kein weiteres Wort von nöthen. Leider besitzt Italien nur noch Weniges und kaum ein Bild allerersten Ranges. — Im Pal. a Doria zu Rom: il Molino, ein frühes Bild; der Tempel Apoll's, ein b Hauptwerk; und die Ruhe auf der Flucht. — (Im Pal. Rospigliosi, c unsichtbar: u. a. der Tempel der Venus.) — Im Pal. Barberini: d eine treffliche kleine Landschaft. — Im Museum von Neapel: ein e Sonnenuntergang am Meer; die Grotte der Egeria. — In den Uffizien: Abendlandschaft mit Brücke, Strom und Gebirge; abendliche Marine f mit Palästen. — In der Galerie von Turin zwei schöne Seitenstücke.

Von seinen Nachfolgern ist nichts in Italien, das ihm irgend nahe g käme. Die Bilder von *Swanevelt* (im Pal. Doria zu Rom und im h Pal. Pitti), von dem Manieristen *Tempesta Molyn* (Bilder aller Orten) bis zu den Improvisationen des *Orizzonte* und zu den oft sehr fleissigen i Architekturbildern eines *Pannini* (Gal. Nazionale in Rom; Gal. von k Turin) geben immer nur einzelne Strahlen des Lichtes, das sich in Poussin und Claude gesammelt hatte. — Von *Jan Both* sind sämmt- l liche Bilder in Italien (besonders im Pal. Doria zu Rom und im m Pal. Pitti) verhältnissmässig unbedeutend und durch Nachdunkeln eintönig in der Färbung. Den Einfluss von Claude hat er jedenfalls in ganz eigenartiger Weise verwerthet.

In Venedig sind als schöne Nachblüthe venezianischer Kunst im 18. Jahrh. u. a. *Antonio Canale*, dessen Neffe *Bernardo Bellotto*, gen. *Canaletto*, und *Guardi* als Landschafter thätig. Freilich ist die grosse Mehrzahl ihrer Bilder jetzt im Auslande. Von *Canale* wirklich hervorragend nur die beiden grossen Bilder bei der Contessa Sormani n zu Mailand, die Ansicht der Piazzetta in den Uffizien (Nr. 1064), o eine Palasthalle in der Akademie zu Venedig und Veduten aus p Rom in der Gal. zu Turin. Einige tüchtige Bilder von Canaletto q in der Gal. Poldi zu Mailand; ebenda gute Bilder von *Guardi*, r ferner in den Galerien zu Bergamo, Verona und Turin, im s Museo Civico zu Padua und im Museo Correr zu Venedig (treffliches Genrebild, der Maskenball).

Wer Poussin und Claude ausserhalb Italiens wieder begegnet, dem werden sie vielleicht viel stärker als die glänzendsten modernen Veduten das Heimweh rege machen, das nur zeitweise schlummert, nie stirbt, nach dem unvergesslichen Rom. Der dieses schreibt, hat die Erfahrung gemacht. Er wünscht denen, die ihn lesen, billigen und zum Begleiter über die Alpen mitnehmen, das ruhige Glück der Seele, das er in Rom genossen hat, und dessen Erinnerung ihm selbst aus den schwachen Nachbildungen jener hohen Meisterwerke so übermächtig entgegenkommt.

Burckhardt, J., Die Cultur der Renaissance in Italien. Siebente, durchgearbeitete Aufl. von **Ludwig Geiger**. 2 Bde. gr. 8. 384 u. 396 S. 1899. br. ℳ 10.50, geb. in Lwd. ℳ 12.50, in Halbfr. ℳ 14.50.

— **Die Zeit Constantins des Großen.** 3. Auflage. gr. 8. 484 S. 1898. br. ℳ 6.—, in Halbfrz. geb. ℳ 8.—.

Heinemann, Karl, Goethe. Zweite Auflage. gr. 8. 774 S. Mit 277 Abbildungen, Facsimiles, Karten, Plänen u. s. w. 1899. br. ℳ 10.—, geb. in Leinen ℳ 12.—, in Halbfrz. ℳ 14.—.

— **Goethes Mutter.** Ein Lebensbild nach den Quellen. Fünfte, verbesserte Auflage. 8. 358 S. Mit Abbildungen. 1895. br. ℳ 6.50, geb. in Leinen ℳ 8.—, in Halbfrz. ℳ 9.—.

Kunststätten, Berühmte, Nr. 1—6. gr. 8. kart.

1. Petersen, E., Vom alten Rom. 142 S. Mit 120 Abbildungen. 1898. ℳ 3.—.
2. Pauli, G., Venedig. 158 S. Mit 132 Abbildungen. 1898. ℳ 3.—.
3. Steinmann, E., Rom in der Renaissance. 172 S. Mit 141 Abbild. 1898. ℳ 4.—
4. Engelmann, R., Pompeji. 106 S. Mit 141 Abbildungen. 1898. ℳ 3.—.
5. Rée, J. P., Nürnberg. 221 S. Mit 160 Abbildungen. 1899. ℳ 4.—.
6. Riat, G., Paris. 204 S. Mit 180 Abbildungen. 1900. ℳ 4.—.
7. Hymans, Henri, Brügge und Ypern. (Unter der Presse.)

Lemcke, Karl, Aesthetik in gemeinverständlichen Vorträgen. Sechste Auflage. 2 Bde. gr. 8. 642 S. Mit Abbildungen. 1890. br. ℳ 10.—, geb. ℳ 12.—, in Halbfr. ℳ 13.50.

Lübke, W., Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Sechste Auflage. gr. Lex.-8. 2 Bde. 676 u. 572 S. Mit 1001 Abbildungen im Text. 1884—1885. br. ℳ 26.—, geb. in Lwd. ℳ 30.—, in Halbfrz. ℳ 32.—.

Seemann, Otto, Mythologie der Griechen und Römer, unter steter Hinweisung auf die künstlerische Darstellung der Gottheiten. Vierte Auflage, durchgesehen und verbessert von **Rich. Engelmann**. 8. 340 S. Mit 93 Abbildungen. 1895. geb. ℳ 4.50.

Springer, Anton, Handbuch der Kunstgeschichte. Fünfte Auflage der Grundzüge der Kunstgeschichte. 4 Bände. 4. 1898. Mit Abbildungen. br. ℳ 22.60, geb. in 4 Leinenbde. ℳ 25.—, in 2 Halbfranzbde. ℳ 29.—.

1. **Das Altertum,** bearbeitet von A. Michaelis. 288 S. Mit 497 Abbildungen und 2 Farbendrucken. br. ℳ 5.50, geb. ℳ 6.—.
2. **Das Mittelalter.** 288 S. Mit 376 Abbildungen und 6 Farbendrucken. br. ℳ 4.50, geb. ℳ 5.—.
3. **Die Renaissance in Italien.** 308 S. Mit 307 Abbildungen und 3 Farbendrucken. br. ℳ 6.30, geb. ℳ 7.—.
4. **Die Renaissance im Norden und die Kunst des 17. u. 18. Jahrhunderts.** 404 S Mit 410 Abbildungen und 3 Farbendrucken. br. ℳ 6.30, geb. ℳ 7.—.

— **Raffael und Michelangelo.** Dritte Auflage. 2 Bde. gr. Lex.-8. 757 S. Mit 135 Abbildungen und 10 Kupfern. 1895. br. ℳ 18.—, geb. in Leinen ℳ 20.—, in Halbfrz. ℳ 22.—.

Woltmann, Alfred und **K. Woermann, Geschichte der Malerei** von den ältesten Zeiten bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Mit 702 Abbildungen. Drei Teile in 4 Bänden. gr. Lex.-8. 1138 S. 1879—1889. br. ℳ 66.—, geb. in Leinen ℳ 74.50, in Halbfrz. ℳ 78.50.

ɔn

-6.40





